9/XI



das kunstwerk

märz 1958

GALERIE JEANNE BUCHER

9ter, bd. Montparnasse - Paris 6e

nallard · moser

aguayo · chelimsky

louttre · fiorini

ständig

bissière · bertholle · vieira da silva

reichel · biala · szenes · pagava · hajdu

GALERIE ROQUE

92, boulevard Raspail · Paris 6e · Lit 21-76

Reichel

Eröffnung Freitag, 7. März

Ständig

Bertholle Chastel

Elvire Jan Le Moal

Reichel Seiler

STUTTGARTER KUNSTKABINETT

ROMAN NORBERT KETTERER

Monographie der Gemälde E. L. KIRCHNER

Sehr geehrter Herr, sehr verehrte gnädige Frau,

Herr Professor Dr. Will Grohmann hat mit den vorbereitenden Arbeiten zu einem Bild-Band und außerdem zu einer umfassenden Monographie der Gemälde E. L. Kirchners begonnen. Der Bild-Band wird 32 Farbtafeln und 48 Seiten Schwarzweiß-Abbildungen enthalten und soll im Oktober 1958 im Kohlhammer-Verlag, Stuttgart, erscheinen.

Die Monographie, deren Erscheinen ebenfalls im Kohlhammer-Verlag, Stuttgart, geplant ist, soll mit einem möglichst vollständigen Verzeichnis der Gemälde E. L. Kirchners ausgestattet werden.

Wir möchten Sie freundlichst bitten, Fotos von Gemälden mit Größenangaben, Titel, Entstehungsjahr, Signatur und sonstigen Angaben entweder direkt an:

Herrn Prof. Dr. Will Grohmann, Berlin-Lankwitz
Beethovenstraße 39, oder an das

Stuttgarter Kunstkabinett, Stuttgart
Prinzenbau, Schillerplatz

zu senden.

Ferner bitten wir Sie, uns Fotos und Angaben von verschollenen oder vernichteten Gemälden zukommen zu lassen und sind für Hinweise auf Kirchner-Gemälde im Bekanntenkreis oder in nicht öffentlichen, kleineren Sammlungen sehr dankbar.

Für Ihre Bemühungen und für Ihre Mithilfe, die das Erscheinen der Monographie E. L. Kirchner erst ermöglicht, danken wir Ihnen im voraus und verbleiben

mit den besten Empfehlungen

STUTTGARTER KUNSTKABINETT

Roman Norbert Ketterer

6. Februar 1958 K/ka

DAS KUNSTWERK

EINE ZEITSCHRIFT ÜBER ALLE GEBIETE DER BILDENDEN KUNST

BEGRÜNDET VON WOLDEMAR KLEIN

AGIS-VERLAG KREFELD UND BADEN-BADEN

DAS KUNSTWERK

Redaktion: Leopold Zahn und Klaus J. Fischer

Heft 9/XI
März 1958

INHALT

DAS KUNSTWERK erscheint jeden Monat und kostet in Deutschland vierteljährlich (3 Hefte) 10,— DM. Einzelheft 3,60 DM. Auslandsabonnement jährlich 40,— DM. Der Jahrgang beginnt im Juli und endet im Mai des darauffolgenden Jahres. Bestellungen durch den Buchhandel, durch die Post oder direkt beim Verlag. Abbestellungen sind möglich jeweils 4 Wochen vor Schluß des laufenden Jahrganges. Die Zeitschrift darf nur mit ausdrücklicher Genehmigung des Verlages in Lesezirkeln geführt werden!

Verlag: Agis-Verlag Krefeld und Baden-Baden. Anschriften: Krefeld, Goethestraße 79, Telefon: 2 44 10; Baden-Baden, Lichtentaler Allee 84, Telefon: 53 88. Bankkonten: Stadt-Sparkasse Krefeld Konto 3129, Städt. Sparkasse Baden-Baden Konto 2847; Postscheckkonten: Köln 403 45, Karlsruhe 502 88.

Vertrieb: Agis-Verlag, Krefeld, Goethestraße 79. Auslieferung in Berlin: Dr. M. L. Donati, Berlin-Zehlendorf, Sundgauer Straße 15 a; Auslieferung in Österreich: Dr. Franz Hain, Verlags- und Kommissionsbuchhandlung, Wien 1, Wallnerstraße 4; Auslieferung in der Schweiz: Office du Livre, Fribourg (Schweiz); Auslieferung in England: Alec Tiranti Ltd., 72 Charlotte Street, London W 1, Price Pfund Sterling 3,5 per year post free, Single issues 6 s; Auslieferung in USA: Wittenborn and Company, 1018 Madison-Avenue, New York 21, NY, Price Dollar 11,00 for 12 iss./year post free, single issues Dollar 1,25; Auslieferung in Argentinien: Dr. Carlos Hirsch, Florida 165, Buenos Aires (Argentin.).

Anschrift der Redaktion: Baden-Baden, Lichtentaler Allee 84 (Zugang Voglergasse 7), Telefon 53 88 u. 7 43 86. Anzeigenverwaltung für Deutschland: Kontinenta GmbH., Düsseldorf, Sternstraße 47, Telefon 49 36 00. Anzeigenverwaltung für Frankreich: Marcel Ullmo, 70, Boulevard Flandrin, Paris 16. Zur Zeit ist Anzeigenpreisliste Nr. 5 gültig.

Gesamtherstellung: Druckerei Wesel, Baden-Baden. Klischees: Niederrheinische Klischeeanstalt GmbH, Krefeld, Graph. Kunstanstalt Schuler, Stuttgart-S.

Piet Mondrian

In provisorischen Räumen veranstaltete das Museum der R. Guggenheim Foundation, New York, kürzlich eine Ausstellung von Werken aus der Frühzeit (1904—20) des holländischen Malers Piet Mondrian. „Denn", schreibt der Direktor des Museums, Mr. Sweeney, im Vorwort des Katalogs, „die Eigenart seines späteren Werks und unsere Vertrautheit mit diesem läßt uns meist die Qualität und die hartnäckigen Bemühungen vergessen, die für Mondrians Malerei kennzeichnend sind, lange bevor er die malerische Sprache erreichte, die wir heute mit seinem Namen assoziieren."

„Das Kunstwerk" dankt dem Guggenheim Museum für die freundliche Überlassung einiger Fotos nach Frühwerken Mondrians.

„De Stijl" nannte sich eine holländische Zeitschrift, deren erstes Heft im Oktober 1917 erschien. „Diese kleine Zeitschrift", hieß es in einer Einführung, „möchte ein Beitrag zur Entwicklung des neuen ästhetischen Bewußtseins sein."

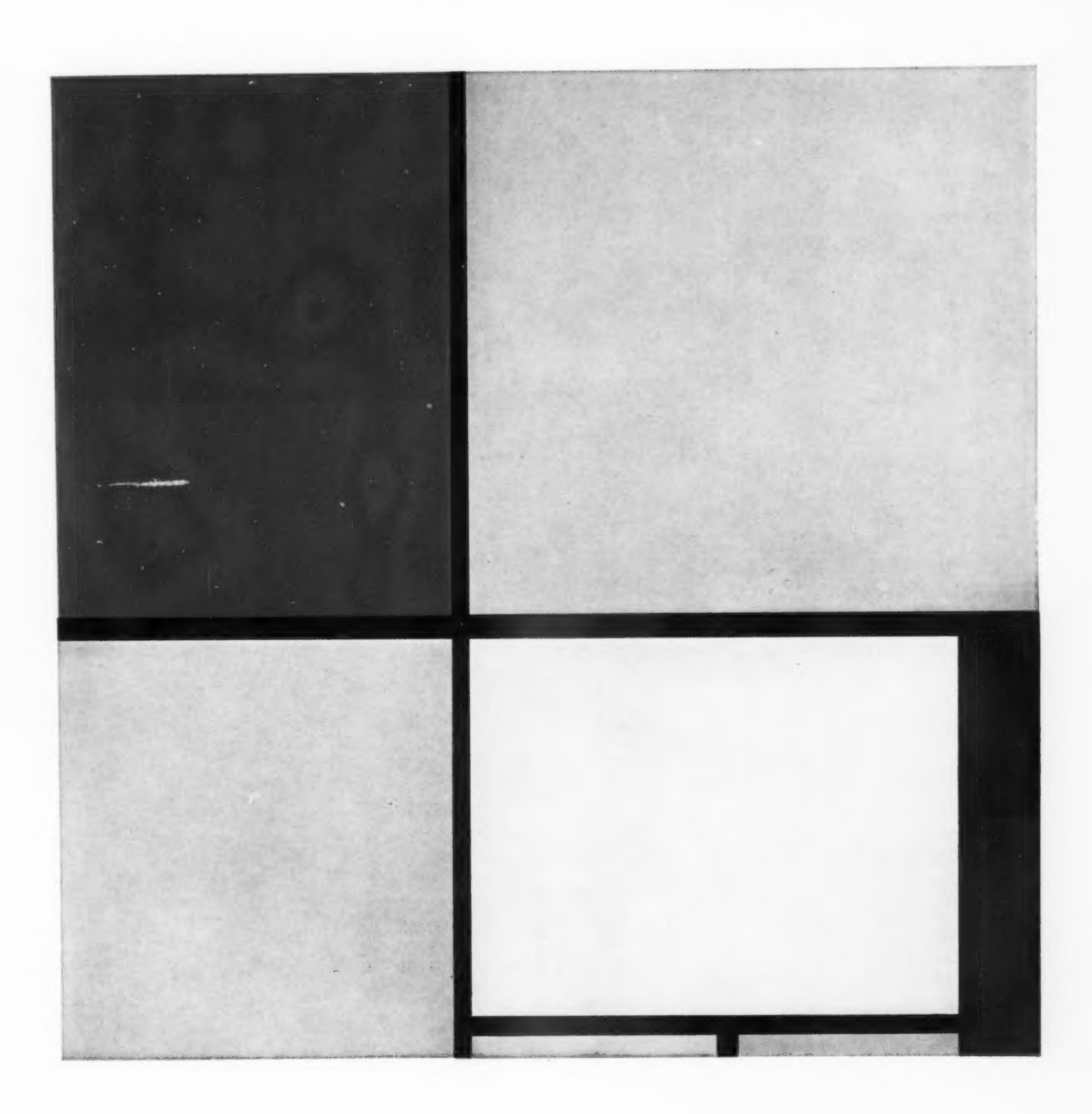
Die Stijlideologie war wie Dada eine Reaktion auf den Krieg, allerdings eine von gegensätzlicher Art. Während Dada ein lärmender Protest der Verzweiflung, eine Orgie des Irrationalen, die Inthronisierung des Zufalls und anarchische Entfesselung der Subjektivität war, verkündete Stijl eine Botschaft, um nicht zu sagen, eine Religion der Stille und setzte der Zerrüttung des Krieges einen Willen zu Ordnung und Disziplin entgegen; auch durch eine bis zur Unpersönlichkeit getriebene Objektivität unterschied sich Stijl von Dada.

Die Zeitschrift wurde von Theo van Doesburg (1883—1931) geleitet, der mit seinem bürgerlichen Namen Küpper hieß und sowohl Schriftsteller wie Maler war. Als Dichter wählte er das Pseudonym J. K. Bonset, unter dem er auch die Dada-Zeitschrift „Mecano" herausgab. Die bedeutendsten Beiträge in der Zeitschrift „De Stijl" stammten von dem Maler Piet Mondrian. Sein letzter erschien 1924. Weitere Mitarbeiter waren der Ungar Vilmos Huszar, der belgische Maler und Bildhauer Georges Vantongerloo, der Dichter A. Kock und die Architekten Oud, Van't Hoff und Wils.

Mondrian war die alle anderen überragende Persönlichkeit des Stijl-Kreises. Er wurde am 7. März 1872 in Amersfoort (Holland) als Sohn eines streng kalvinistischen Lehrers geboren, der ein geschickter Zeichner war. Sein Onkel, Frits Mondrian, ein Schüler von W. Maris, kam als Maler zu Ansehen. Piet erlangte 1892 das Zeichenlehrerdiplom für höhere Schulen und besuchte anschließend die Amsterdamer Akademie. Seine ersten Bilder verraten den Einfluß des holländischen Impressionisten Henri Breitner; später schloß er sich den Symbolisten an, vor allem Jan Toorop. Im Dezember 1911 übersiedelte er nach Paris, wo er sich der kubistischen Entwicklung einordnete. 1912 malte er ein Stilleben mit „Ingwertopf", das Hauptwerk seiner frühen kubistischen Epoche. Eine schwere Erkrankung seines Vaters rief ihn im Juli 1914 nach Holland zurück, wo ihn der Kriegsausbruch überraschte. Erst 1919 konnte er nach Paris zurückkehren; er blieb dort bis 1938. Durch die ersten Anzeichen des kommenden Weltkriegs beunruhigt, übersiedelte er am 21. September 1938 nach London; dort gab er die ursprüngliche Absicht, nach Amerika auszuwandern, auf und ließ sich in Hampstead nieder, in der Nachbarschaft von Naum Gabo und Ben Nicholsen, den er seit 1934 kannte. Erst Ende September 1940 schiffte er sich nach New York ein. Dort starb er in der Nacht zum 1. Februar 1944.

Mondrian fand, daß der Kubismus die logischen Folgerungen aus den eigenen Entdeckun-

gen nicht annahm und die Abstraktion nicht zu ihrem letzten Ziel entwickelte, nämlich dem Ausdruck der reinen Realität. Dieser könne nur durch reine Gestaltung erreicht werden. „Hinter den wechselnden natürlichen Formen liegt die unveränderliche reine Realität. Man muß also die natürlichen Formen auf reine unveränderliche Verhältnisse zurückführen.“ In der Natur seien alle Verhältnisse durch die Materie verschleiert. Daher gab Mondrian den Gegenstand völlig auf und beschränkte seine bildnerischen Mittel auf die gerade Linie (die vertikale und horizontale), auf die rechteckige Form, auf die drei Grundfarben rot-blau-gelb und auf die Helligkeitswerte weiß-grau-schwarz. In den Grenzen der bildnerischen Mittel könne sich der Mensch eine neue Realität schaffen, eine universelle Realität, die nicht leidvoll sei wie die irdische Realität. Seine metaphysische Ästhetik verkündete Piet Mondrian in seiner „den zukünftigen Menschen“ gewidmeten Schrift „Le Néo Plasticisme. Principe Général de l'Equivalence Plastique“, Paris 1925, unter dem Titel: „Die neue Gestaltung. Das Generalprinzip gleichgewichtiger Gestaltung.“
Man hat zur Erklärung der Kunst Mondrians auf eine innere Verwandtschaft mit dem holländischen Interieurmaler Vermeer van Delft hingewiesen oder auf die saubere, geordnete Flachlandschaft Hollands mit ihren geraden Kanälen und bunten Tulpenfeldern. Auch das kalvinistische Vätererbe wurde herangezogen, und wegen des Puritanismus seiner Kunst nannte man Mondrian den „Calvin der Abstrakten“. Viel schwerer fällt ins Gewicht, daß Mondrians geistige und metaphysische Einstellung durch die Theosophie bestimmt worden ist. Eine Zeitlang, zwischen seinem 18. und 20. Lebensjahr, dachte Mondrian daran, Prediger zu werden. Im Winter 1899—1900 las er Bücher, die ihn mit den theosophischen Ideen bekannt machte, darunter das Werk des elsässischen Wagnerianers Edouard Schuré „Die großen Eingeweihten“. 1909 wurde er Mitglied der holländischen theosophischen Gesellschaft. Ein Bildnis der Gründerin, Frau Blavatzky, hing 1916 an der Wand seines Ateliers in Laren. In diesem Ort wohnte der theosophische Schriftsteller Dr. M. H. J. Schoenmaekers, ein ehemaliger katholischer Priester, dessen Werk „Das neue Weltbild“ zu den wenigen Büchern gehörte, die Mondrian bis an sein Lebensende bei sich bewahrte, sogar in zwei Exemplaren; außerdem bestand seine Bücherei nur noch aus einem Vortrag von Rudolf Steiner und einer Schrift von Krishnarmurti. Noch 1934 bekannte er seinem Freund und späteren Biographen Michel Seuphor in einem Brief: „In meiner Arbeit bin ich etwas, aber zum Beispiel neben den großen Eingeweihten bin ich nichts.“ Im Paris der zwanziger Jahre wirkte Mondrian auf junge Menschen wie ein Heiliger, und Miss Charmion von Wiegand, die in New York zu seinem Freundeskreis zählte, schilderte ihn als einen schmächtigen, hageren Mann, „zur Hälfte kahl, mit den scharfen, asketischen Zügen eines katholischen Priesters oder eines Wissenschaftlers“. Die Entwicklung des religiösen Denkens Mondrians faßt der Biograph Seuphor folgendermaßen zusammen: „Zuerst wurde der Kalvinismus durch die Theosophie überwunden, dann ging die Theosophie selbst wiederum in der neuen Gestaltung auf (nach 1916), die alles ohne Worte ausdrücken will.“
Umstritten bleibt noch immer die Frage, welche Bedeutung dem Einfluß des Malers Bart van der Leck auf Mondrians Stil beizumessen ist. Mondrian machte die Bekanntschaft Bart van der Lecks (geb. 1876) 1916 im Haag. Die beiden Maler scheinen sich gegenseitig beeinflußt zu haben. Mondrian sagte von B. van der Leck, daß er „zwar noch gegenständlich, aber in einfarbigen Flächen und in den Grundfarben malte.“ „Meine mehr oder minder kubistische, infolgedessen mehr oder minder aufmalende Technik erfuhr den Einfluß seiner exakten Technik.“ Durch Mondrian wiederum gab Bart van der Leck den naturalistischen Anschein auf, allerdings nur vorübergehend. „Die Malerei ist für mich immer die Darstellung der sichtbaren Welt gewesen“, bekannte Bart van der Leck. „Der sog. Abstraktionismus hat mir immer wenig gefallen. Das ist meine Meinung bis heute.“
Mondrian war eine mystisch veranlagte Natur, aber auch ein leidenschaftlicher Jazztänzer. Enthusiastisch bejahte er die moderne, von der Technik bestimmte Welt. Paris war ihm lieber als Holland mit seinen Wiesen, doch lieber noch war ihm New York, die modernste Stadt der Welt.
Viele Menschen weigern sich, in den Bildern Mondrians künstlerische Schöpfungen zu erkennen. Aber Georg Schmidt, der verdienstvolle Leiter der Baseler Kunstsammlungen, sagte bei der Gedächtnisfeier für Paul Klee: „Der Spanier Picasso ist unter den wesentlichsten Künstlern der Gegenwart die gewaltigste vitale Potenz, der Holländer Piet Mondrian die fundamentalste bauende Kraft, der Deutsche Paul Klee aber der wirklichkeitserfüllteste.“
Katharina Kuh, Kuratorin für moderne Malerei und Plastik am Art Institute in Chicago, meint, Klee, Mondrian und Picasso seien „vielleicht die drei bedeutendsten Künstler der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts“, und eine andere kunstverständige Amerikanerin, Katharina Dreier, scheute sich nicht zu schreiben: „Holland hat drei große Maler hervorgebracht, die sich, obwohl sie eine logische Expression ihres Landes waren, darüber erhoben haben kraft der Stärke ihrer Persönlichkeit. Der erste war Rembrandt, der zweite van Gogh, der dritte Mondrian.“ L. Z.



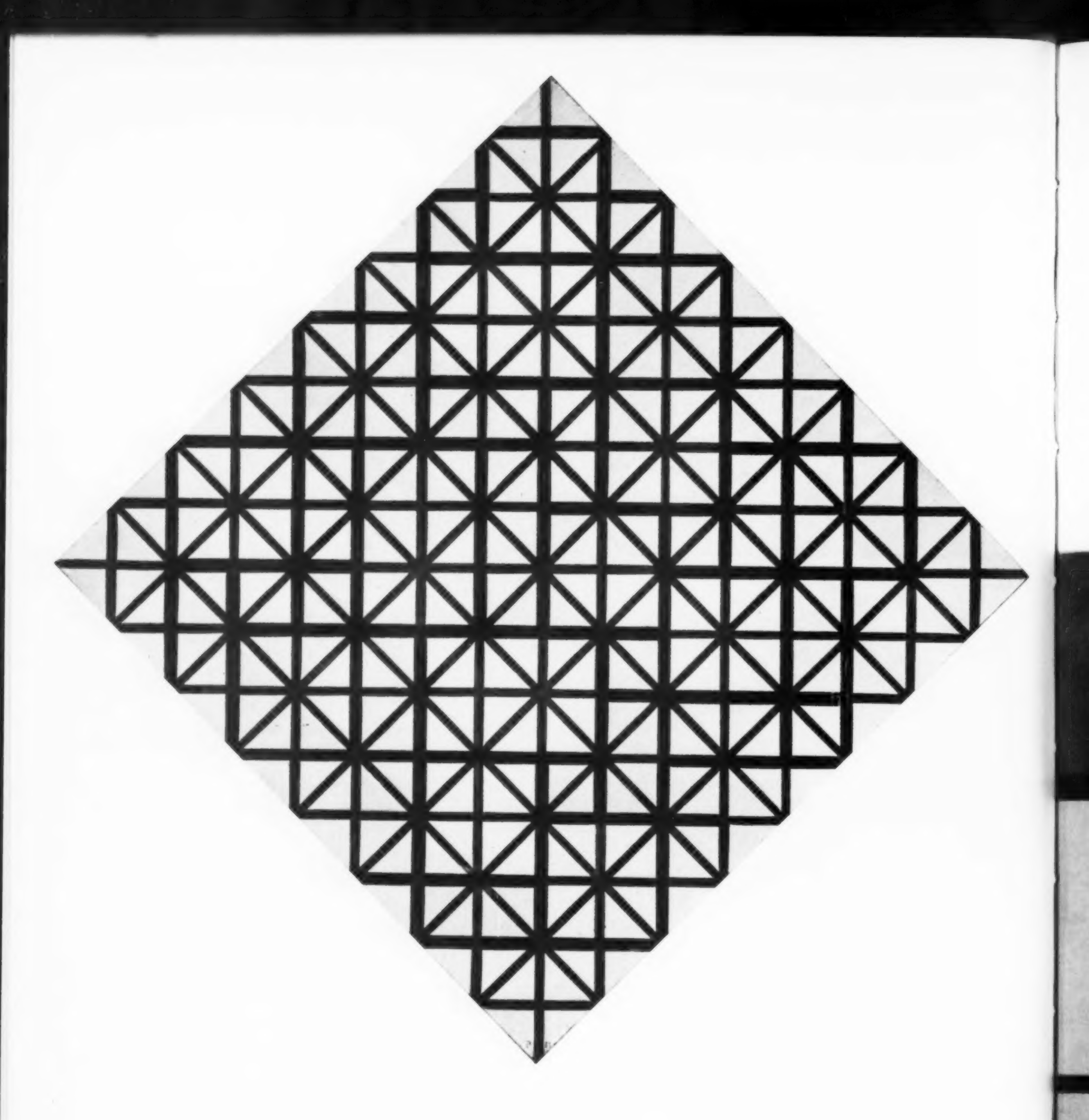
Piet Mondrian, Komposition





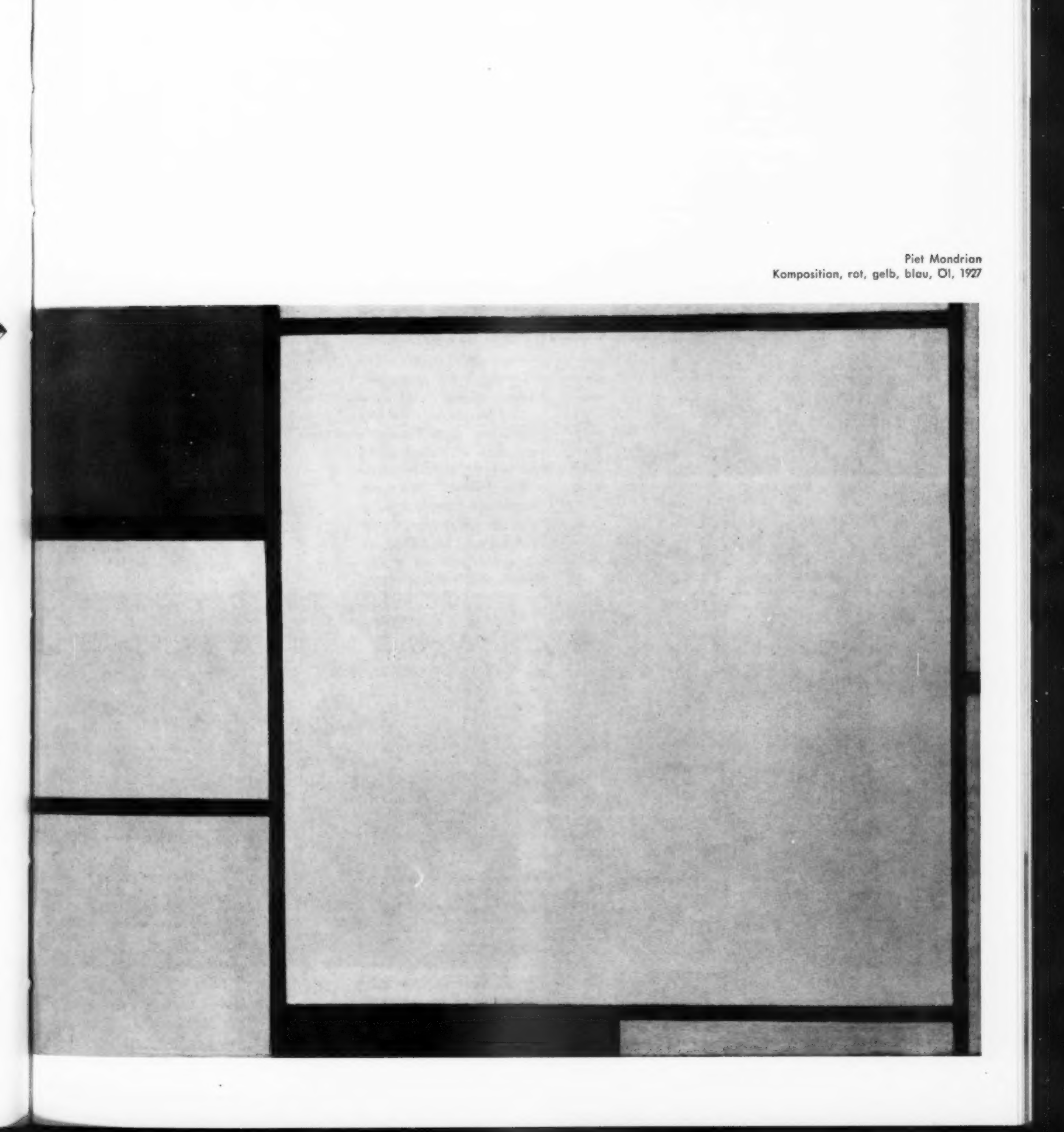
Piet Mondrian

Blick in die Mondrian-Ausstellung des Solomon R. Guggenheim Museums
New York, Dezember 1957



Piet Mondrian
Raute mit grauen Linien, Öl, 1918

Piet Mondrian
Komposition, rot, gelb, blau, Öl, 1927







Piet Mondrian
Der rote Baum, Öl, 1910



Der blaue Baum, Öl, 1910



Grauer Baum, Öl, 1910



Blühender Apfelbaum, Öl, 1910

Piet Mondrian
Die rote Wolke, Öl, 1907—08

Piet Mondrian

Lebenserinnerungen und Gedanken über die „Neue Gestaltung"

Ich habe sehr früh angefangen zu malen. Meine ersten Lehrer waren mein Vater, ein Amateur, und mein Onkel, ein berufsmäßiger Maler. Am liebsten malte ich Landschaften und Häuser bei grauem, dunklem Wetter oder in starkem Sonnenlicht, wenn die Dichte der Luft die Einzelheiten verwischt und die großen Konturen der Dinge hervorhebt. Häufig zeichnete ich im Mondlicht — ruhende oder stehende unbewegliche Kühe auf flachen holländischen Wiesen, oder Häuser mit toten, leeren Fenstern; aber ich malte diese Dinge nie romantisch, sondern vom ersten Augenblick an war ich immer nur Realist.
Schon zu dieser Zeit konnte ich die spezifische Bewegung nicht leiden, wie sie Menschen in einer Handlung haben. Ich malte gerne Blumen, aber nicht Buketts, sondern nur einzelne Blumen, damit ich ihre Gestalt besser ausdrücken konnte. Meine Umgebung nötigte mich dazu, die Dinge — manchmal sogar Bildnisse — auf herkömmliche Art zu malen; deshalb hat manches meiner früheren Werke keinen dauernden Wert. Ich verdiente damals meinen Unterhalt mit Stundengeben und Zeichnen.
Nach einigen Jahren begann meine Arbeit unbewußt mehr und mehr vom natürlichen Aussehen der Wirklichkeit abzuweichen. Die Erfahrung war mein einziger Lehrmeister. Ich wußte wenig von den modernen Strömungen in der Kunst. Als ich zum ersten Mal die Arbeiten der Impressionisten, van Goghs, van Dongens und der Fauves sah, bewunderte ich sie. Aber ich mußte den richtigen Weg allein finden.
Das erste, was ich in meiner Malerei ändern mußte, war die Farbe. Ich gab die natürliche Farbe auf zugunsten der reinen Farbe. Ich begann zu spüren, daß die Farben der Natur auf der Leinwand nicht reproduziert werden können. Instinktiv fühlte ich, daß die Malerei einen neuen Weg finden mußte, um die Schönheiten der Natur auszudrücken.
Während dieser frühen Zeit der Experimente kam ich zum erstenmal nach Paris. Es war um 1910, als der Kubismus in seinen Anfängen steckte. Ich bewunderte Matisse, van Dongen und die anderen Fauves, aber sofort fühlte ich mich zu den Kubisten hingezogen, besonders zu Picasso und Léger. Von all den Abstrakten (Kandinsky und den Futuristen) fühlte ich, daß nur die Kubisten den richtigen Weg gefunden hatten, und während einiger Zeit war ich von ihnen sehr beeinflußt.
Nach und nach wurde mir aber bewußt, daß der Kubismus nicht die logischen Folgen seiner eigenen Entdeckungen zog; die Abstraktion wurde nicht bis zu ihrem letzten Ziel entwickelt: dem Ausdruck der reinen Realität. Ich spürte, daß diese Realität nur durch reine Gestaltung erschaffen werden könne. In ihrer wesentlichen Äußerung ist die reine Gestaltung unabhängig von subjektiven Gefühlen und Vorstellungen. Es dauerte lange, bis ich entdeckte, daß die Besonderheiten der Form und der natürlichen Farbe subjektive Gefühlszustände hervorrufen, welche die reine Realität verdunkeln. Die Erscheinung der natürlichen Formen wechselt, aber die Realität bleibt konstant. Wenn man die Gestalt der reinen Realität erschaffen will, so muß man die natürlichen Formen auf die konstanten Elemente der Form reduzieren, die natürlichen Farben auf die elementaren Farben. Das Ziel ist nicht, andere, besondere Formen und Farben mit all ihren Begrenzungen zu schaffen, sondern im Interesse einer größeren Einheit auf ihre Überwindung hinzuarbeiten.
Das Problem war für mich geklärt, als ich zwei Dinge begriff; erstens: in der darstellenden Kunst kann die Wirklichkeit nur durch das Gleichgewicht der dynamischen Bewegung von Form und Farbe ausgedrückt werden; zweitens: die reinen Mittel gewähren den wirksamsten Weg, dies zu erreichen.
Wenn die dynamische Bewegung durch Kontraste oder durch Gegensätze der Ausdrucksmittel erreicht ist, so werden die Verwandtschaftsbeziehungen das Hauptanliegen des Künstlers, der das Gleichgewicht zu schaffen sucht. Ich entdeckte, daß der rechte Winkel die einzige konstante Verwandtschaft ist, und daß ihm durch wechselnde Proportionen Bewegung, das heißt L e b e n , gegeben werden kann.
Während dieser Zeit des Suchens in Paris malte ich viele abstrakte Bilder von Bäumen, Häusern, Pflanzen und anderen Dingen. Im „Salon des Indépendants" wurden sie ausgestellt. Kurz vor Ausbruch des ersten Weltkrieges ging ich auf Besuch nach Holland zurück. Ich blieb dort, solange der Krieg dauerte und fuhr in meiner abstrakten Arbeit fort in einer Serie von Kirchenfassaden, Bäumen, Häusern usw. Aber ich fühlte, daß ich immer noch als Impressionist malte, und daß ich immer noch besondere Gefühle ausdrückte und nicht die reine Realität. Obwohl ich mir durchaus bewußt war, daß man nie absolut objektiv sein kann, so spürte ich doch, daß man hingegen immer weniger subjektiv werden kann, bis das Subjektive in der Arbeit nicht mehr überwiegt.
Mehr und mehr schloß ich alle gebogenen Linien in meiner Malerei aus, bis zuletzt meine Kompositionen nur aus vertikalen und horizontalen Linien bestanden, welche Kreuze bil-

deten, jedes vom anderen getrennt und losgelöst. Indem ich das Meer, den Himmel und die Sterne beobachtete, versuchte ich ihre Funktion durch eine Vielfalt von sich kreuzenden Vertikalen und Horizontalen zu gestalten.
Durch die ungeheure Größe der Natur beeindruckt, versuchte ich, ihre Ausdehnung, Ruhe und Einheit wiederzugeben. Zu gleicher Zeit war ich mir völlig bewußt, daß die sichtbare Ausdehnung der Natur zugleich auch ihre Begrenzung ist; vertikale und horizontale Linien sind der Ausdruck von zwei gegensätzlichen Kräften, welche überall sind und alles beherrschen. Ihr wechselseitiges Wirken macht das Leben aus. Ich erkannte, daß das Gleichgewicht jedes besonderen Anblicks der Natur auf der Gleichwertigkeit ihrer Gegensätze ruht. Ich fühlte, daß das Tragische durch die Ungleichheit hervorgerufen wird. Ich sah das Tragische in einem weiten Horizont oder in einer hohen Kathedrale.
In diesem Augenblick wurde mir bewußt, daß die Wirklichkeit Form und Raum ist. Die Natur offenbart Formen im Raum. In Wirklichkeit ist alles Raum, die Form so gut wie das, was wir als leeren Raum ansehen. Um eine Einheit zu schaffen, muß die Kunst nicht dem äußeren Anblick der Natur folgen, sondern dem, was die Natur wirklich ist. In Gegensätzen erscheinend, ist die Natur Einheit: Form ist begrenzter Raum, greifbar nur durch ihre Begrenztheit. Die Kunst hat den Raum so gut wie die Form zu bestimmen und die Gleichwertigkeit dieser beiden Faktoren zu schaffen.
Diese Prinzipien entwickelten sich durch meine Arbeiten. In meinen früheren Bildern war der Raum immer noch Hintergrund. Ich begann, die Formen zu bestimmen: Vertikale und Horizontale wurden zu Rechtecken. Immer noch erschienen sie als losgelöste Form gegen einen Hintergrund, und ihre Farbe war immer noch unrein.
Da ich das Fehlen der Einheit verspürte, brachte ich die Rechtecke zusammen: der Raum wurde weiß, schwarz oder grau; die Form rot, blau oder gelb. Das Vereinigen der Rechtecke war gleichbedeutend mit der Erweiterung der Vertikalen und Horizontalen der früheren Periode über die ganze Komposition. Es war klar, daß Rechtecke, wie alle besonderen Formen, sich bedrängen und neutralisiert werden müssen durch die Komposition. Eigentlich sind Rechtecke nie ein Ziel in sich selber, sondern eine logische Folge ihrer begrenzenden Linien, welche im Raum weiterlaufen. Sie treten spontan in Erscheinung durch Kreuzung von horizontalen und vertikalen Linien. Uberdies erscheinen Rechtecke, allein verwendet ohne andere Formen, nie als spezielles Element, weil nur der Kontrast mit anderen Formen die Unterscheidung möglich macht. — Später, um das Heraustreten der Flächen als Rechtecke zu überwinden, schwächte ich meine Farben ab und verstärkte die begrenzenden Linien, indem ich eine über die andere kreuzte. So wurden die Flächen nicht nur zerschnitten und dadurch überwunden, sondern ihre Beziehungen zueinander wurden aktiver. Ein viel stärkerer dynamischer Ausdruck war das Resultat. Ich erprobte auch hier wieder den Wert der Aufhebung aller Besonderheiten der Form, und dies machte den Weg frei zu einer umfassenderen Konstruktion.
Die Einheit, geschaffen durch die Gleichwertigkeit der Gegensätze, mußte, so fühlte ich, auf eine klare und starke Weise ausgedrückt werden. In Ubereinstimmung mit dem Geiste unserer Zeit, schien mir, könnte diese Einheit auf einem realeren Weg geschaffen werden als je zuvor in der Kunst der Vergangenheit. Durch meine gestalterischen Erfahrungen kam ich zur Erkenntnis, daß das Verzichten auf jede besondere Form der einzige Wert ist, dies zu erreichen.
Im Jahre 1915 machte Theo van Doesburg, ein holländischer Maler und Schriftsteller, ähnliche Untersuchungen. Zusammen gründeten wir eine kleine Gesellschaft von Künstlern und Architekten: Die „Stijl"-Gruppe. Durch das Mittel des „Stijl", einer Zeitschrift, die van Doesburg herausgab, übte diese Gruppe einen großen Einfluß in ganz Europa aus. Wir nannten unsere Kunst „Die neue Gestaltung" oder „Neoplastizismus". Gleichzeitig entstand in Deutschland und Rußland der Konstruktivismus, begründet durch Malevitsch, Lissitzky, Pevsner, Gabo u. a. Später wurde der Konstruktivismus fortgeführt in Paris und London, wo er mit dem Neo-Plastizismus gleichgesetzt wurde. Trotzdem blieben immer einige Unterschiede in den Gesichtspunkten bestehen.
Wir hatten immer die Meinung, daß eine kollektive Kunst für die Zukunft möglich sei, und hofften, das Publikum von den Möglichkeiten der reinen Gestaltung zu überzeugen, indem wir uns bemühten, die Verwandtschaft derselben zum modernen Leben und ihre Wirkung darauf zu beweisen.
Während die moderne Architektur und Industrie unseren Einfluß annahmen, blieben Malerei und Plastik wenig beeindruckt. Diese schienen zu fürchten, daß der Neo-Plastizismus sie in die „Dekoration" führen würde. In Wirklichkeit war für diese Furcht im Neo-Plastizismus nicht mehr Grund vorhanden als in jeder anderen Kunstrichtung. Alle Kunst wird „Dekoration", wenn die Tiefe des Ausdrucks fehlt. In Malerei und Plastik muß man den Eklektizismus fürchten. Dies alles ist offensichtlicher in der reinen abstrakten Kunst. Aber in jeder Kunstepoche werden die Ausdrucksmittel allgemein verwendet, und es sind nicht die Ausdrucksmittel, sondern die Art ihrer Verwendung, was die Persönlichkeit offenbart.

353 East 56 St.

Mai 24

Lieber Herr Sweeney,
Um unsere Unterhaltung zu vervollständigen, könnte das Folgende für Ihre Arbeit nützlich sein.
Sie wissen, daß es die Absicht des Kubismus war — auf jeden Fall im Anfang —, Volumen auszudrücken. Der dreidimensionale Raum (der natürliche) blieb also erhalten. Das zeigt wieder, daß der Kubismus „au fond" naturalistisch blieb und nur eine Abstraktion war, aber nicht abstrakt. Dies stand im Gegensatz zu meiner Auffassung von Abstraktion, wonach dieser Raum gerade zerstört werden muß. Folglich kam ich dahin, das Volumen zu zerstören, indem ich mich der Fläche bediente — dann war das Problem, auch die Fläche zu zerstören. Dies tat ich mittels Linien, die die Fläche zerschneiden. Aber noch blieb die Fläche zu sehr intakt.
So kam ich dazu, nur Linien zu bilden und brachte in diese die Farbe. Nun ist das einzige Problem, ebenso diese Linien zu zerstören, durch gegenseitigen Kontrast.
Vielleicht drücke ich mich hier nicht klar aus, aber es kann Ihnen erklären, warum ich den kubistischen Einfluß aufgab.
Beste Wünsche von
Mondrian

Ich glaube, das destruktive Element wird in der Kunst zu sehr vernachlässigt.

353 East 56 St.

May 24

I think the destruction is most essential.

Dear Mr. Sweeney,

To complete our conversation, the folling could be usefull to you work.

You know that the intention of Cubism — in any case in the beginning — was to express volume. The three-dimensional space (natural) remained thus established.+ This was opposed to my conception of abstraction which is that this space just has to be destroyed. In consequence I came to destroy volume using the plane. Then the problem was to destroy the plane also. This I did by means of lines cutting the planes. But still the plane remained too much intact. So I came to make only lines and brought the color in these. Now the only problem is to destroy these lines also through mutual opposition.

Perhaps I express my self not clear in this but it can explain you why I left the cubist influence. Best wishes from

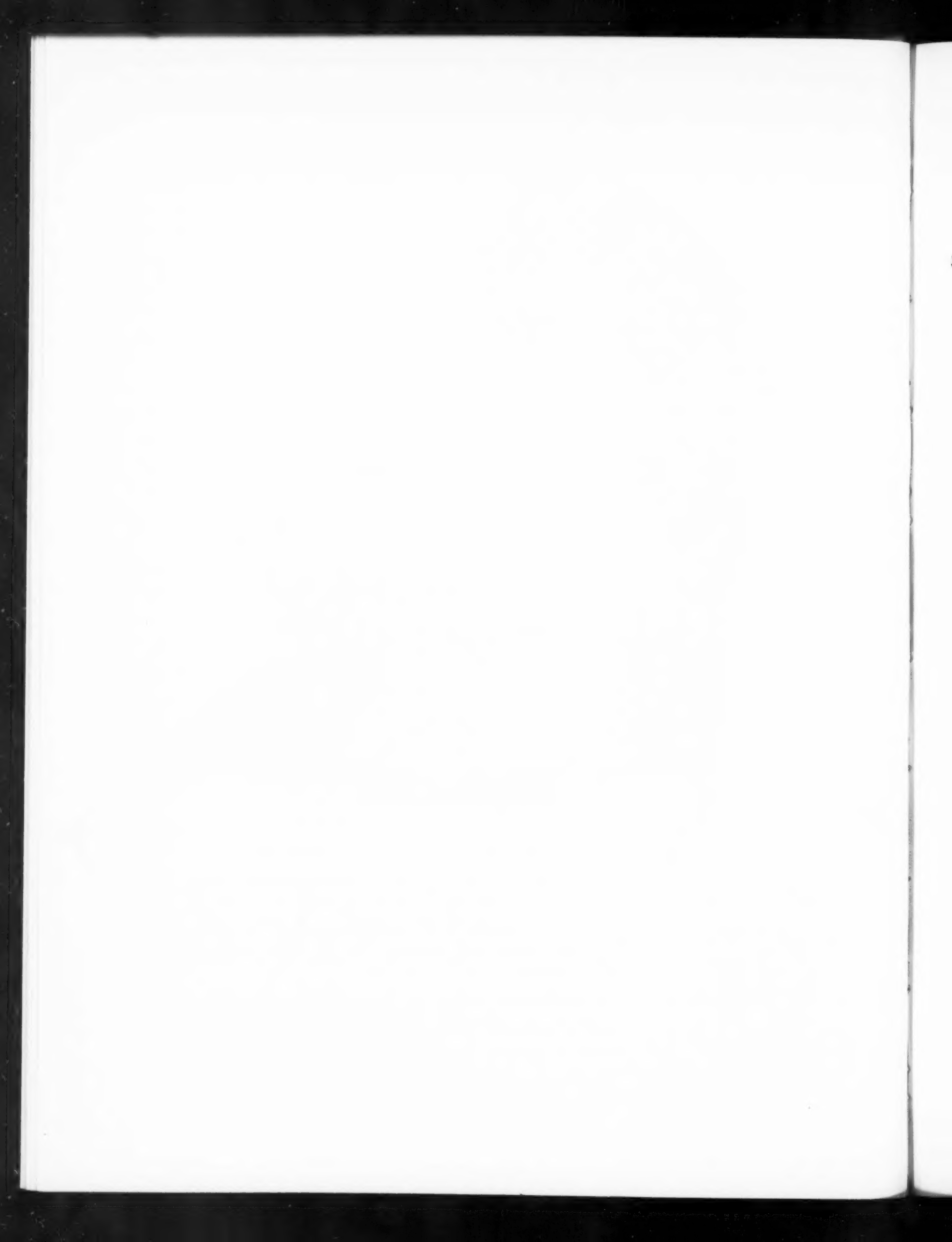
Mondrian.

+ It shows again that Cubism "au fond" remained natural and was only an abstraction but not abstract.

Ich äußerte diese Ideen nicht nur im „Stijl", sondern auch in anderen europäischen Publikationen, nachdem der „Stijl" von seiner ursprünglichen Konzeption abgewichen war. Van Doesburg behielt die rechteckige Beziehung der vertikalen und horizontalen Linien bei, drehte sie aber um 45°. Dies im Gegensatz zum natürlichen Aspekt der Wirklichkeit. Er nannte seine Auffassung „Elementarismus". Auf diese Weise legte er den Akzent auf die Ausdrucksmittel, während ich die Relationen zwischen ihnen für gleich wichtig hielt. Später, als ich nach Paris ging, um dort zu leben, publizierte ich eine Flugschrift, genannt „Le Néo-Plasticisme" (1920). Wie im „Stijl" nannte ich die logische Entwicklung der bildenden Kunst „Neo" oder „Neue" Gestaltung, weil die Ausdrucksmittel, die wir verwendeten, neu und die Relation unter ihnen definitiv festgelegt waren.
Hier füge ich noch hinzu, daß, soweit „reine" Mittel in irgendeinem Grad von der Kunst der Vergangenheit verwendet wurden (byzantinische Kunst zum Beispiel), dies auf eine andere Art geschah. Dort war die besondere Form immer augenfällig, und die Komposition schloß Symmetrie und Wiederholung ein.
Da der Neo-Plastizismus, als Malerei und als Plastik, seinen eigenen inneren Wert hat, kann er auch als Vorbereitung für eine zukünftige Architektur angesehen werden. Er kann die bestehende neue Architektur vervollständigen, indem er die reinen Verhältnisse und die reine Farbe durchsetzt. Denn in Wirklichkeit ist er ein Ausdruck der modernen Zeit. Die moderne Industrie und die fortschreitende Technik weisen ähnliche, wenn nicht gleiche Entwicklungen auf. Der Neo-Plastizismus darf nicht als eine persönliche Anschauung angesehen werden. Er ist die logische Entwicklung aller Kunst, der alten und der neuen. Sein Weg liegt offen für jedermann, als ein Prinzip, das angewendet werden soll. Es ist meine Überzeugung, daß die Menschheit, nach Jahrhunderten der Kultur, ihren Fortschritt beschleunigen kann, indem sie ein wahreres Sehen der Wirklichkeit gewinnt. Die neue Gestaltung erschließt, was die Wissenschaft entdeckt hat: daß Zeit und subjektives Sehen die wahre Wirklichkeit verschleiern. Trotz allen feindlichen Faktoren hat die große bildende Kunst der Vergangenheit uns immer die wahre Realität empfinden lassen. Sie hat immer dafür gekämpft, die Schranken wegzuräumen, die den Ausdruck dieser Realität verhinderten. In der künstlerischen Kultur, seit der frühesten Vergangenheit bis in die Gegenwart, sehen wir eine zunehmende Entwicklung zur Befreiung von den Begrenzungen durch Zeit und Subjektivität. Trotz kultureller Verzögerung und Unterbruch besteht eine fortschreitende Entwicklung in der Offenbarung der wahren Realität durch das Mittel der Abstraktion von der äußerlich sichtbaren Realität.
Es wurde zunehmend klarer, daß der künstlerische Ausdruck der wahren Realität erreicht wird durch dynamische Bewegung im Gleichgewicht. Der Neo-Plastizismus bestätigt, daß das Gleichgewicht hergestellt werden kann durch sich die Waage haltende, ungleiche aber gleichwertige Gegensätze.
Die Klärung des Gleichgewichts durch den Neo-Plastizismus ist von großer Wichtigkeit für die Menschheit. Sie zeigt, daß das menschliche Leben, obwohl zeitweise zu gestörtem Gleichgewicht verdammt, dennoch auf dem Gleichgewicht beruht. Sie beweist, daß das Gleichgewicht mehr und mehr lebendig in uns werden kann.
Die Realität erscheint uns nur tragisch durch die Störung ihres Gleichgewichts und die Verwirrung ihrer Erscheinungen. Es ist unser subjektives Sehen und unser begrenzter Standort, was uns leiden macht. Obwohl tragische Ereignisse und Gefühle nur zeitweise für uns existieren, ist die Zeit doch Realität. Unser subjektives Sehen und unsere subjektive Erfahrung machen es uns unmöglich, glücklich zu sein. Aber wir können dieser tragischen Bedrückung entfliehen durch ein klares Sehen der wahren Realität, die existiert, aber verhüllt ist. Können wir uns selbst nicht befreien, so können wir doch unser erkennendes Sehen befreien.
In unserer gegenwärtigen mechanisierten Welt, wo die gegensätzlichen Kräfte des Lebens so scharf betont sind, daß nur der Kampf eine Lösung bringen kann, ist es unlogisch, zu versuchen die Realität durch phantastische Gefühle zu erfahren. Es ist zur Zeit keine Notwendigkeit, daß die Kunst eine eingebildete Realität schafft, die auf bloßen Erscheinungen, Begebnissen oder Traditionen beruht. Die Kunst sollte nicht solchen Eingebungen folgen, die sich auf unser Leben in der Zeit, sondern nur solchen, die sich auf die wahre Realität beziehen.
Sogar in diesem chaotischen Augenblick können wir uns durch die Verwirklichung eines wahren Sehens der Realität dem Gleichgewicht nähern. Das moderne Leben und die moderne Kultur helfen uns dabei. Die Wissenschaft und die Technik überwinden die Unterdrückung durch die Zeit. Aber diese Fortschritte, auf falsche Art verwendet, verursachen immer noch große Verwirrungen. Unser Weg führt uns zu einem Suchen nach dem Ausgleich der ungleichen Gegensätze des Lebens. Da sie frei von utilitaristischen Einschränkungen sind, muß die „Neue Gestaltung" nicht nur parallel mit dem Fortschritt der Menschheit gehen, sondern muß an seiner Spitze vorwärtsschreiten.
 Es ist die Aufgabe der Kunst, eine klare Erkenntnis der Wirklichkeit auszusprechen.



Egon Schiele, Selbstporträt, Kreide und Aquarell, 1915



Gustav Klimt und Egon Schiele



Egon Schiele

Im Januar vorigen Jahres stellte die „Gesellschaft der Freunde Junger Kunst" in den Räumen der Kunsthalle Baden-Baden drei lebende österreichische Künstler aus: Alfred Kubin, Oskar Kokoschka und Fritz Wotruba. Diesmal machte sie uns mit zwei Meistern bekannt, die nicht mehr unter den Lebenden weilen und als „Klassiker" der modernen Kunst Österreichs gelten: Gustav Klimt und Egon Schiele. Sie repräsentieren zwei aufeinanderfolgende Generations- und Stilstufen, besitzen aber trotz generationsmäßiger, individueller und stilistischer Verschiedenheit viel Gemeinsames, bedingt durch Herkunft und Umwelt, vorzüglich aber durch eine Beziehung, die man eine geistige Vater- und Sohnschaft genannt hat. Die in der Kunsthalle gezeigten Bilder, Aquarelle und Zeichnungen steuerten der Münchner Kunsthändler Wolfgang Gurlitt (der eine bedeutende Schielesammlung besitzt), die Galerie Welz, Salzburg, und die Kunsthandlung Gutekunst und Klippstein, Bern, bei; einige Objekte stammen aus Privatbesitz.

Den geschichtlichen Hintergrund der Wiener Kunst um die Jahrhundertwende bildete der vom Zerfall bedrohte Habsburger Vielvölkerstaat, in dem die universalistische Reichsidee abendlich verdämmerte. Die sogenannte tonangebende Gesellschaft beruhte teils auf feudalen, teils auf großbürgerlichen Grundlagen, beide schon in Frage gestellt durch die unter Dr. Viktor Adler straff organisierte Arbeiterschaft, sowie durch die zentrifugalen Nationalismen . . .
Das kakanische Österreich antizipierte die Krise, die das übrige Europa erst später ergriff. Aus der trügerischen Robustheit des wilhelminischen Kaiserreichs sah Stefan George auf unser Land und distanzierte sich von ihm, der Heimat seines einstigen Freundes Hugo von Hofmannsthal, priesterlich hoheitsvoll mit den Worten:

> Als unsere schnelle jugend noch nicht wählte
> im edlen preisen und verwerfen gleich
> war unsere liebe für das vielgeschmälte
> für unser — euer sieches oesterreich.

Dieses sieche Österreich zeigte sich um die Jahrhundertwende auf allen Gebieten der Kunst erstaunlich schöpferisch: in der Architektur, in der Musik, in der Literatur und in der Malerei. Otto Wagner, Josef Maria Olbrich, Josef Hofmann und Adolf Loos machten Wien zu einem Vorort der neuen Baukunst. Es entstanden Bauten wie das Erholungsheim in Purkersdorf bei Wien von Josef Hofmann — errichtet 1903/4 —, von denen der Kunsthistoriker der Londoner Universität, Nikolaus Pevsner, behauptet, daß sie selbst einen Fachmann verleiten könnten, sie viel später, etwa in die Zwanzigerjahre zu datieren. In der Musik seien Gustav Mahler, Arnold Schönberg, Alban Berg und Anton von Webern genannt. Gustav Mahler, der 1897 in die Wiener Hofoper einzog, wurde von den konservativen Stammgästen des traditionellen Instituts als „König der Umstürzler" verabscheut, doch von der partiturenlesenden Jugend der vierten Galerie umjubelt; Arnold Schönberg gründete zusammen mit seinen Freunden Alban Berg und Anton von Webern die „Wiener Schule", aus der die Neue Musik des zwanzigsten Jahrhunderts hervorging. In der Literatur verblüffte ein kurzbehoster Wunderknabe, der Gymnasiast Loris, recte Hugo von Hofmannsthal, den rauschebärtigen Herold der Moderne, Hermann Bahr, als er sich als Verfasser einiger Essays zu erkennen gab, in deren Autor Bahr einen älteren, welterfahrenen Mann vermutet hatte. Schauplatz dieser Begegnung war das Café Griensteidl am Michaelerplatz, wo sich die Wiener Schriftsteller trafen, unter denen Arthur Schnitzler und Peter Altenberg das damalige Wien am zutreffendsten schilderten, jenes liebende, genießende, spielerische und todessüchtige „fin de siècle - Wien" — auch „Jung - Wien" genannt —, dem der achtzehnjährige Hofmannsthal die bekannten Verse widmete:

> Eine Laube statt der Bühne,
> Sommersonne statt der Lampen,
> Also spielen wir Theater,
> Spielen unsere eigenen Stücke,
> Frühgereift und zart und traurig,
> Die Komödie unserer Seele,

Unseres Fühlens heut und gestern,
Böser Dinge hübsche Formel,
Glatte Worte, bunte Bilder,
Halbes heimliches Empfinden,
Agonien, Episoden.

Unter den Malern war die stärkste Persönlichkeit Gustav Klimt. Er liebte die Katzen, mit denen er sich in seiner Villa in Unter St. Veit umgab, und die Frauen. Wie Makart, dessen provinziell gewordene Tradition er in die europäische Moderne überführte, porträtierte er die Damen der Wiener Gesellschaft, die er in überzüchtete Geschöpfe von orchideenhafter Erlesenheit verwandelte; bisweilen gab er ihnen einen goldenen Hintergrund wie auf ravennatischen Mosaiken, an die auch die pointillistische Malweise erinnerte. Selbst Landschaften wurden bei Klimt zu prunkvollen Flächendekorationen von orientalischer Kostbarkeit.

Sein höchster Ehrgeiz galt dem Wandbild. Als dekorativer Großmaler hatte er begonnen und zusammen mit seinem jüngeren, bereits 1892 gestorbenen Bruder Ernst und mit Franz Matsch (1861—1932), einem Schüler der Laufbergerklasse der Wiener Kunstgewerbeschule wie er selbst, vor allem Theaterbauten in Wien und in der Provinz geschmückt. Um 1900 erhielt er vom österreichischen Unterrichtsministerium den Auftrag, für die Aula der Wiener Universität drei Deckengemälde zu schaffen, mit den Themen der drei weltlichen Fakultäten: Philosophie, Medizin und Jurisprudenz. Die „Philosophie" vollendete er im Frühjahr 1900. Gegen sie protestierte ein Chorus von siebenundachtzig akademisch gesinnten Professoren, dem Gegenproteste von Anhängern der Moderne respondierten. Das in der Sezession vom 8. März bis 1. Mai ausgestellte Werk wurde von 34 000 Personen besichtigt und entfesselte im Publikum ein heftiges „Für und Wider", das die Presse noch schürte.

Auch das zweite Deckenbild „Die Medizin" und das dritte „Die Jurisprudenz", vollendet 1903, schockierten Publikum und Presse, deren dümmste und bösartigste Urteile drei führende Persönlichkeiten des Wiener Kunstlebens in einer Schrift, betitelt „Gegen Klimt", zusammenstellten. Klimt zahlte alle Vorschüsse dem Unterrichtsministerium zurück, um sich den freien Besitz seiner Bilder zu sichern, die nach seinem Tod von der österreichischen Galerie erworben wurden. Im zweiten Weltkrieg verlagerte man sie mit anderen Werken von ihm in ein niederösterreichisches Schloß, wo sie ein Raub der Flammen wurden, als abziehende SS 1945 das Gebäude in Brand steckte. Unter den vernichteten Werken befanden sich dreihundert Zeichnungen, ein Verlust, noch mehr zu beklagen als die Zerstörung der symbolisch allegorischen Dekorationen; diese erwiesen sich zeitgebundener als seine Frauenaktzeichnungen, die in ihrer erotischen Sensibilität und linearen Melodik Zeichnungen und Radierungen von Henri Matisse nahekommen.

Gustav Klimt
Bleistiftzeichnung





Gustav Klimt
Farbstiftzeichnung



Egon Schiele
Bleistiftzeichnung, 1917



Egon Schiele
Heinrich Benesch und sein Sohn
Otto Benesch, derzeit Direktor
der Wiener Albertina,
Bleistiftzeichnung, 1913

1907 lernte Klimt einen siebzehnjährigen Jüngling kennen, den Akademieschüler Egon Schiele, der ihn schon physiognomisch gefesselt haben dürfte, mit den übergroßen, von starken Brauen überspannten Augen, der Stirn, die steil wie eine Felswand aufstieg, den sinnlichen Lippen und den kräftigen Kinnbacken. Der Junge sah bewundernd auf zu dem angefeindeten Meister und knüpfte selbstverständlicherweise in eigenen Arbeiten an den Sezessionsstil Klimts an, wie es auch Oskar Kokoschka tat in seinem frühen Märchenbuch „Die träumenden Knaben", das er Gustav Klimt „in Verehrung" widmete. Außer dem Wiener Meister bewunderte Schiele noch Hodler, Munch, Toulouse-Lautrec und besonders van Gogh, dessen Einfluß in Schieles Bildern „Das Zimmer in Neulengbach", „Die Brücke" und „Sonnenblumen" unverkennbar hervortritt. Eine innere Verwandtschaft mit dem Holländer verrät auch das von Schiele geschriebene Selbstbildnis: „Ein ewiges Träumen — rastlos — mit bangen Schmerzen in der Seele, — lodert, brennt, wächst nach Kampf, — Herzenskrampf, Wägen — und wahnwitzig rege mit aufgeregter Lust. Machtlos ist die Qual des Denkens, sinnlos, um Gedanken zu reichen — Spreche die Sprache des Schöpfers — und gebe. — Dämone! Brecht die Gewalt! — Eure Sprache. — Eure Zeichen. — Eure Macht."
Kein Dämon besaß größere Macht über Schiele als der Dämon der Sexus. Die Erotik bei Klimt, z. B. in seinen Zeichnungen zu den von Franz Blei übersetzten Hetärengesprächen Lukians war ein Produkt der überfeinerten, bürgerlichen Spätkultur. An ihr hatte Schiele keinen Anteil mehr; wie van Gogh fühlte er sich eher der primitiven Welt der Proletarier zugehörig. Der Unterschied drückt sich auch im Graphischen aus: Klimts Strich ist sensibel, zärtlich, weich, schwingend, bei aller Sicherheit lässig, — der Schieles eckig, gespannt, brutal zupackend.
Die Linie war Schiele wichtiger als die Farbe, die Aussage wichtiger als die Form. Morsche Häuser, entlaubte, qualvoll sich krümmende Bäume, hagere, oft häßliche Leiber mit hektischen Gesten, verzerrte Gesichter sagen ein tragisches Welterlebnis aus, in dem das Bewußtsein des Todes dominiert. Der Schmerz über das frühe Hinscheiden des Vaters lebte lange in ihm fort und bestimmte, wie bei Kokoschka der Tod des kleinen Bruders, seinen seelischen Zustand, der zwischen den Polen Eros und Thanatos ausgespannt war.
Das Wiener Publikum warf Schiele einen Kult des Häßlichen vor; niemand wollte ihm seine Bilder abnehmen. Er verletzte nicht nur ästhetische, sondern auch moralische Tabus, vor allem durch allzu gewagte Erotica. Am 13. April 1912 wurde er in Neulengbach wegen Herstellung „pornographischer Bilder" festgenommen. Bei der Gerichtsverhandlung verbrannte man eine Zeichnung von ihm symbolisch an einer Kerzenflamme. Während seiner vierundzwanzigtägigen Haft zeichnete er, nachdem das grausame Arbeitsverbot aufgehoben war, einige großartige Blätter — „Ausbrüche der klagenden Künstlerseele, die das Meiste expressionistischer Kunst in den Schatten stellen", urteilte der Direktor der Wiener Albertina, Otto Benesch. Die schriftlichen Aufzeichnungen Schieles im Gefängnis samt seinen Zeichnungen veröffentlichte 1922 der Wiener Kunstschriftsteller Arthur Rößler, der frühzeitig sein Talent erkannt hatte.
1912, im Neulengbacher Gefängnis war Schieles Lebenskurve auf den tiefsten Punkt gesunken; in den folgenden Jahren stieg sie rasch an. Ausstellungen in Deutschland, aber auch in Frankreich und Belgien machten ihn außerhalb der Heimat bekannt. Die Zeitschrift „Die Aktion" widmete ihm 1916 ein Sonderheft. Nach Klimts Tod, am 6. Februar im Jahre 1918, das auch Schieles Todesjahr werden sollte, übertrug die künstlerische Jugend Österreichs das freigewordene Führeramt auf ihn. Sammler wie der Rechtsanwalt Dr. Reichel, der Zahnarzt Dr. Rieger, der Zentralinspektor Heinrich Benesch und der Griechenbeislwirt Hauer machten sich seine Werke streitig. Schieles Produktivität war erstaunlich, auch nachdem er 1916 „zu Landsturmdiensten ohne Waffen" bestimmt wurde. Auf der Frühjahrsausstellung der Sezession 1918 wurde ihm der Hauptsaal eingeräumt, die Presse spendete Lob und die meisten seiner ausgestellten Werke fanden Käufer. Im Oktober des Jahres raffte die spanische Grippe zuerst seine Frau, drei Tage später — am 31. Oktober — ihn selbst dahin. Er zählte erst achtundzwanzig Jahre.
Wie steht es mit Schieles Nachruhm?
In Wien erhielt sich sein Andenken. Nicht so in Deutschland, wo er fast ganz in Vergessenheit geriet. Werner Haftmann nennt in der sehr ausführlichen „Malerei des XX. Jahrhunderts" nicht einmal seinen Namen, auf der Kasseler „Documenta"-Ausstellung war er mit keinem Werk vertreten.
Möge diese Ausstellung dazu beitragen, seinen Namen in Deutschland wieder einzubürgern. Er verdient's. Schiele war ein echter Künstler, ein ergriffener und ergreifender Bekenner eigener und fremder Not. Man kann zwischen Egon Schiele und Bernard Buffet eine gewisse Verwandtschaft herausfinden, doch der junge, heute so hochbezahlte Franzose, das Paradepferd aller Anhänger einer gegenständlichen Kunst, ist nur ein blendender Virtuose — Schiele ein Genie der zeichnerischen Welterfassung.

Leopold Zahn



Egon Schiele
Selbstbildnis, Feder, 1913

Bauhausmeister Josef Albers 70 Jahre alt

Am 19. März wird der ehemalige Bauhausmeister und heutige Yale-Professor, Josef Albers, 70 Jahre alt. Mit ihm wird ein Maler gefeiert, der zwar nicht die Popularität einiger seiner Altersgenossen unter den Künstlern genießt, der aber viele heimliche, echte Verehrer hat — vor allem unter der Jugend in Europa, Nord- und Südamerika, die sich mit dem Erbe des Bauhaus auseinandersetzt. Albers' Kunst ist vielleicht deshalb nicht so in aller Munde, weil es in ihr überhaupt keinen Rest literarischen Reizes mehr gibt und ihr die leiseste Spur irgendeiner modischen Tendenz fehlt. Sein Name ist Gewähr für ein stabiles Kunst-Maß in einer Welt der Kurzlebigkeit, die so viele in Kunstfragen unschlüssig werden läßt. Sein Werk ist reine Mitteilung von Form und Farbe — und darüber hinaus: ein Dialog von letzter Konsequenz zwischen Fläche und Form, exakt und unexakt, Sicherheit und Vibration, rationaler Konstruktion und innerlich erfüllter Menschlichkeit. Es gelang ihm, eine überpersönliche visuelle Universalsprache zu schaffen und zu lehren, die zugleich Ausdruck warmer, lebendiger Persönlichkeit ist.
Josef Albers ist am 19. März 1888 in Bottrop, Westfalen, geboren. 1919 kam er an das Bauhaus Dessau, wo er später als Bauhausmeister Leiter des Vorkurses war. 1933 verließ er Deutschland und übernahm eine Professur am Black Mountain College, North Carolina, USA. Seit 1950 ist Albers Direktor des Department of Design an der Yale-University. Gastkurse und Vorlesungen führten ihn nach Boston, Mexiko, Chile, Cuba, Hawaii, an das Pratt Institut nach New York und zweimal nach Ulm an die Hochschule für Gestaltung. Sein Werk umfaßt (in dem Umfang, in dem es in den letzten Jahren durch Ausstellungen in Europa bekannt geworden ist): Grafik aus der Zeit vor dem Bauhaus, Grafik aus den Vierzigerjahren, Glasbilder aus der Bauhauszeit, Ölbilder von oblongem Format („Variants") aus den Jahren 1947—1955, Ölbilder von quadratischem Format („Hommage to the square") aus den letzten Jahren, strukturale Konstellationen, maschinengraviert in Resopaltafeln. Für sein Werk gilt als Ganzes, was er einmal über seine Arbeit gesagt hat: „Ich glaube, daß Denken in der Kunst so notwendig ist wie anderswo und daß ein klarer Kopf niemals den reinen Gefühlen im Wege ist, die unglücklicherweise oft nur Vorurteile sind."

Eugen Gomringer

Der bescheidene Meister
Die Plastik von Robert Adams

Bescheidenheit ist eine ehrenwerte Charaktereigenschaft, jedoch ist sie für Künstler von geringem Nutzen. Sie kann ihre Anerkennung auf Jahre hinaus verzögern. So bei dem englischen Plastiker Robert Adams. Die Stille und Zurückhaltung, die seine Person kennzeichnet, gilt auch für die Atmosphäre seines Werkes.
Seine jüngsten Skulpturen sind aus Eisenblech, bzw. Eisenblech mit Stahlstäben, und weichen im Dynamismus ihrer Formen vom streng statischen Prinzip der älteren Arbeiten des Künstlers ab. Sie fordern einen Vergleich mit Lardera heraus. Aber tatsächlich sind die Blechskulpturen von Adams denen des Italieners genau entgegengesetzt. Lardera beschäftigte sich, ob in seinen früheren monumentalen oder in seinen späteren dynamisch-dramatischen Arbeiten, hauptsächlich mit dem Problem der Flächen, der Oberfläche und des Lichtes. Robert Adams befaßt sich mit der Frage des Raumes und des Gleichgewichts. In den „Zwei gebogenen Flächen" vereint er z. B. ein konkaves unteres Blech mit einem oberen streifenförmigen Bogen. Das ist alles. Aber in diesen kurvenden Flächen fängt Adams den Raum ein. Er wird in einer aufpeitschenden Bewegung gleichsam eingesogen.
Obwohl bei Adams alles in den Verhältnissen und der Balance der Teile zueinander liegt, leiten ihn keine konstruktivistischen Überlegungen. Das merkt man insbesondere anhand der zwei Versionen des Themas „Kurve und Rechteck". Zwei Dimensionen kontrastieren hier mit der dritten, und eine vierte, die Zeit, wird angedeutet. Man sieht, daß Adams' Sicht durch die Bewegungsskulpturen Calders beeinflußt wurde.

Dabei ist deutlich, daß das Werk von Adams zwei Seiten hat: Das Räumlich-Offene und das Massiv-Geschlossene. Die zeitlich späteren Arbeiten der zweiten Kategorie bilden die Reihe der „rechteckigen Bronzeformen". Einige davon sind gedrungen, andere strecken sich in die Länge. Die eingeschnittenen Negativformen tragen hier den gleichen Charakter wie die vortretenden Kuben. Abweichend von den älteren, statisch ruhenden Plastiken Adams', deren Hauptmasse unten lag, um sich nach oben hin zu verjüngen, werden hier die Gewichte nach oben gedrängt. Sie scheinen die Schwerkraft überwinden zu wollen. Ein Vergleich mit den Bildern von Soulages liegt nahe. In ihnen ist das dynamische Prinzip ähnlich wirksam.

Die poetische Seite von Adams' Arbeit tritt am deutlichsten in seinem kleinen vertikalen Relief „Absteigende Formen" hervor. Mehrere Keilformen sind friesartig von oben nach unten aufgereiht. Oben stehen sie weit vor. Nach unten verkleinern sie sich und werden flacher. Gleichzeitig wird der Rhythmus ihrer bildeinwärts gewinkelten Plazierung mit zunehmendem Fall „schneller". Die Qualität der Plastiken liegt hier allein in Rhythmus und Proportion und in der strengen Durcharbeitung eines rein bildnerischen Themas. Das macht die Sonderstellung dieses Plastikers aus. Es gibt bei Adams kein Abweichen in eine surrealistische Pathetik, wie sie von vielen seiner englischen Kollegen heiß geliebt wird.

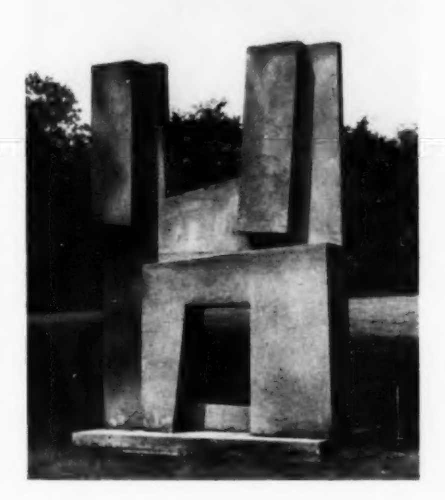
J. A. Thwaites

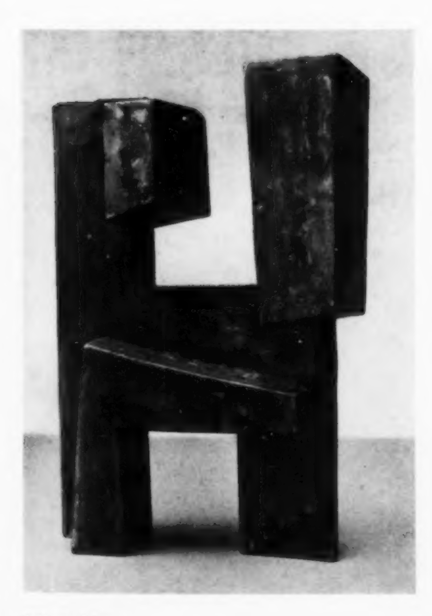
Robe
Robert
Rechtv
Robe
Rech

Robert Adams

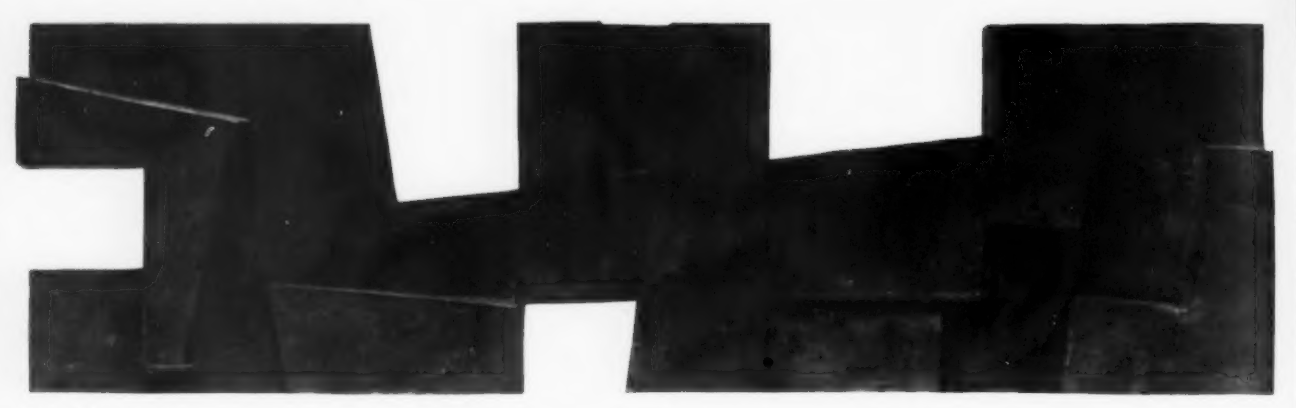
Robert Adams
Senkrechte Bronzeform, 1955

Robert Adams
Rechtwinklige Form, Zement, 1954

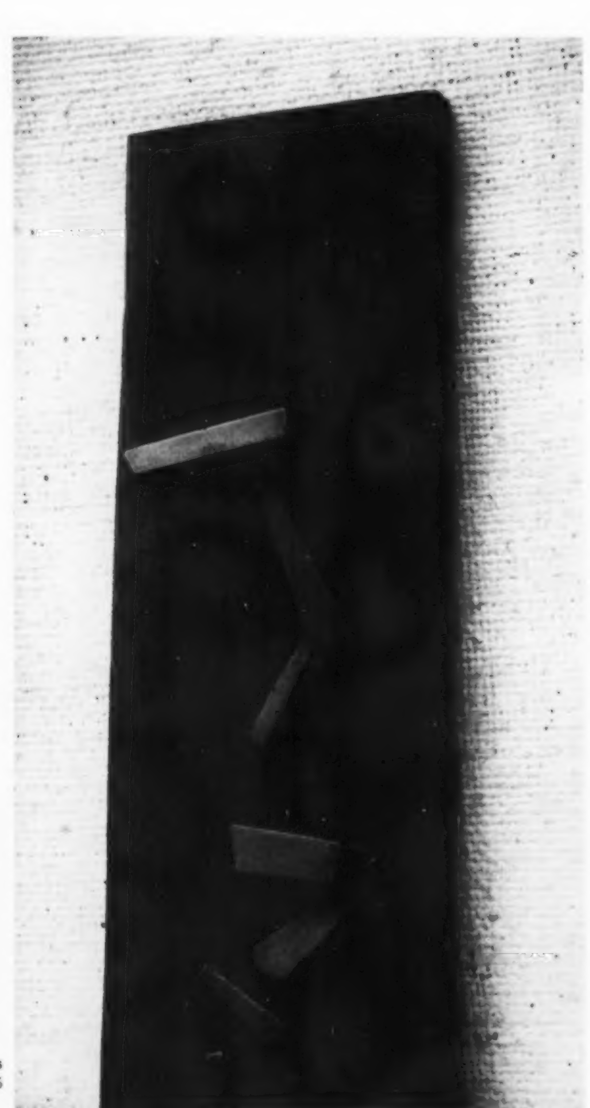




Robert Adams
Rechtwinklige Bronzeform Nr. 6, 1955



Robert Adams
Relief, 1956



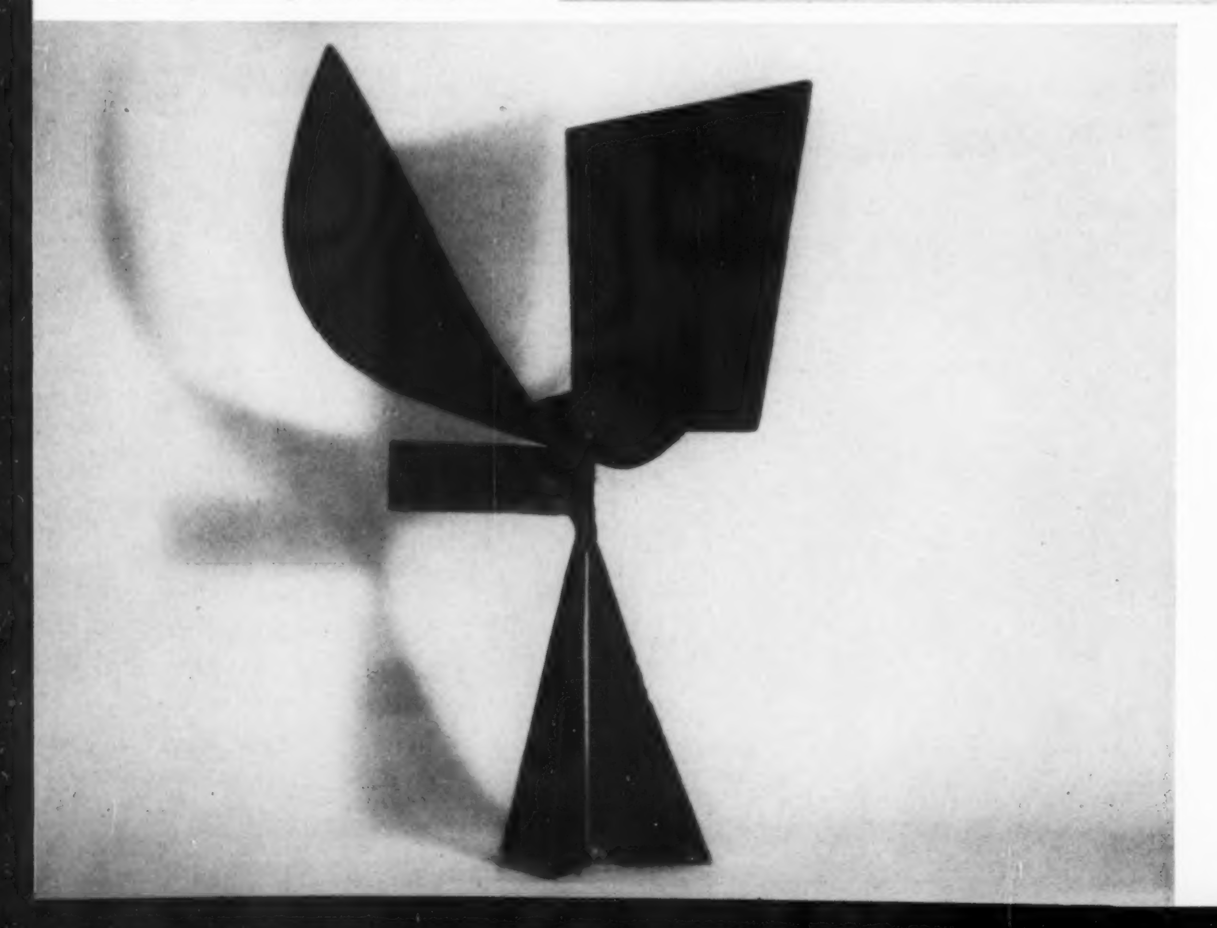
Robert Adams
Absteigende Formen, Bronze, 1956



Robert Adams
Bronzeform im Gleichgewicht

Robert Adams
Gegengewicht, Rechtwinklige Form Nr. 1, Stahl, 1957

Robert Adams
Gegengewicht, Rechtwinklige Form Nr. 2, Eisen, 1957



Ein Schrei in der Nacht . . .

Zum Tode von Georges Rouault

Georges Rouault ist am 13. Februar 86jährig in Paris gestorben. Er war eine der größten Erscheinungen der französischen Malerei der Gegenwart und gewissermaßen der künstlerische Gegenpol des Henri Matisse. Nicht umsonst hat man ihn einen „fauve pathetique" genannt. Für ihn war die Malerei von Anfang an ein Mittel zur moralischen, nicht zur ästhetischen Revolte. So erklärt es sich von selbst, daß Rouault innerhalb der französischen Moderne als ein Sonderfall gilt. Die ursprüngliche Neigung zum Mystischen, die ihn schon früh von seinen Generationsgefährten isolierte und auf eigene Wege wies, brachte Rouault in die geistige Nachbarschaft der deutschen Expressionisten, die ihn freilich in der Formkraft, in der magisch-beschwörenden Gewalt des Ausdrucks sowie in der Konsequenz und Vollendung des Lebenswerkes nicht erreichten.
Rouault wurde am 27. Mai 1871 in Paris geboren; er erblickte das Licht der Welt im schützenden Keller, da die Stadt unter einem heftigen Bombardement lag. Mit vierzehn Jahren kam er zu einem Glasmaler in die Lehre. Dort restaurierte er mittelalterliche Glasfenster und entdeckte seine Neigung für starke, leuchtende Farben und für ausdrucksvolle, schwarze Konturen. 1891 bezog er die Ecole des Beaux Arts; sein Lehrer war Gustave Moreau, ein künstlerisch unbedeutender, pädagogisch aber höchst wichtiger und anregender Geist. Er betrachtete den jungen Rouault, der ihn aufrichtig verehrte, „als einen Repräsentanten seiner künstlerischen Grundsätze". 1898 starb Moreau, und Rouault geriet in eine schwere, seelische Krise. Kurz nach der Jahrhundertwende lernte er, der inzwischen Konservator des Musée Moreau geworden war, geistesverwandte Männer wie K. J. Huysmans und Léon Bloy kennen, mit denen ihn fortan intime Freundschaft verband und die seine Gedankenwelt nachhaltig beeinflußten.
Etwa um 1908 suchte Rouault zum ersten Male die Gerichtssäle auf — dort fand er die Sujets zu seinen bedeutendsten Bildern. Clowns und Richter, Heilige und Dirnen, Arbeiter und Delinquenten wurden von nun an die immer wiederkehrenden Motive seiner Malerei. Mitten im Weltkrieg — 1917 — begann er die großen graphischen Zyklen, darunter das erst 1948 erschienene, siebenundfünfzig Blätter zählende „Miserere" — eine der ergreifendsten Schwarz-Weiß-Schöpfungen der modernen Kunst.
Rouault war achtundvierzig Jahre alt, als ein öffentliches Museum (Colmar) sein erstes Bild erwarb — ein Beweis, wie spät der Künstler zur Geltung gelangt ist.
Im Laufe der Entwicklung wandelten sich Auffassung und Handschrift von Rouault — aus der Wut erwuchs das Mitleid, aus der düsteren, tragisch-pessimistischen Anklage die verinnerlichte, religiöse Gebärde. 1926 veröffentlichte der schweigsame und abweisende Künstler in Paris seine „Souvenirs intimes". Darin erweist er Rembrandt, Goya und vor allem Daumier, diesem wesensverwandten Riesen, seine Reverenz; damit ist zugleich die Entwicklungslinie bezeichnet, in die Rouault einzuordnen ist.
In seinem Spätwerk nahm das religiöse Motiv immer breiteren Raum ein. 1945 erhielt er von dem Pater Couturier, einem begeisterten Förderer der modernen Sakralkunst, den Auftrag, fünf Kirchenfenster für die Kirche von Assy zu gestalten.
Neben seinem malerischen Oeuvre hat Rouault zahlreiche Aquarelle und Illustrationen — etwa zu den „Fleurs du Mal" und zur „Passion" — sowie Keramiken, Emailarbeiten, Gobelins und Bühnenbilder geschaffen. Trotz des Ruhmes, der ihm erst im hohen Alter in vollem Maße zuteil geworden ist, bewahrte sich der Künstler die Zurückhaltung, die Einfachheit und die Intensität des Glaubens. Als man ihn nach seinem Programm, nach seiner Auffassung von der Malerei fragte, entgegnete er: „Meine malerische Sprache ist unerwünscht, aus allen elendesten Dialekten gemacht, vulgär und manchmal subtil, wie im Feuer des Töpfers sich manchmal konträre Elemente verschmelzen oder entzweien. Die Malerei ist für mich ein Mittel, das Leben zu vergessen, ein Schrei in der Nacht, ein verhaltenes Schluchzen, ein ersticktes Lächeln. Ich bin der schweigsame Freund derer, die leiden in dem öden Gefilde. Ich bin der Efeu des ewigen Elends, der sich an die aussätzige Mauer klammert, hinter der die rebellische Menschheit ihre Laster und Tugenden verbirgt. Als Christ glaube ich an Jesus am Kreuz."
Um den einsamen Magier, in dessen Bildern die Schönheit und der Zauber der alten Glasfenster und zugleich die Düsternis, der Schrecken des Elends und des Todes lebendig geworden sind und der mit seinem Werk den wohl wichtigsten Beitrag zur Erneuerung der religiösen Malerei unserer Zeit geleistet hat, trauert Frankreich und die Welt. Hans Kinkel

Schiefer des Malers Raoul Ubac

Obwohl Gemälde, Gouachen und Schieferplatten von Raoul Ubac seit langem im Besitz bedeutender Museen und Sammler sind, ist der Name dieses Malers der Öffentlichkeit so gut wie unbekannt. Er ist neben Braque, Miró, Bazaine einer der Künstler der Pariser Galerie Maeght, die ihn mit großen Ausstellungen in den Ruf eines profilierten Einzelgängers brachte. Seine Kunst bezieht ihre Nährkraft aus der Existenz der Steine. Von Kindheit an zog ihn der durch manchen Gebrauch „erniedrigte" Schiefer in seinen Bann. Seine Laufbahn, der es an Entbehrungen nicht fehlt, scheint ein einziger Kampf, dem Fremden, Kalten, Anderen dieses unedlen Gesteins sein Geheimnis abzuringen, dokumentarisch festzuhalten und einen dumpfen Hymnus vom Werden und Vergehen unserer Erde anzustimmen.
In einem Land, wo sich ein Menhir drohend und urtümlich aus der Ardennenlandschaft erhebt, ist Ubac 1910 geboren und aufgewachsen: in Malmedy. Als sein Studium der Forstwissenschaft in einer Amtsstube endete, floh er in Länder, die sich durch Kargheit auszeichnen. Nach langen Wanderjahren durch die Flächen Dalmatiens und Jugoslawiens führten seine Wege in das Steinmeer von Paris. Hier begann der Künstler surrealistische Steinstudien mit Hilfe der Fotografie. Nach langjähriger Tätigkeit als Zeichner kam er ins Feld der Malerei. Ubac fand nur schwer zur Farbe. Die eigenständigen Formen seiner Bilder sind meist in erdiges Grau, in fahles Braun, in tiefes Schwarz gebettet.
Kurz nach dem Kriege ging Ubac zum Schiefer über, von dem ein Chronist berichtet, er wäre „eher melancholisch, als traurig, ein Bruder des Regens, dessen Wasser zu empfangen es bestimmt" sei. In Malmedy, nahe dem Elternhaus, liegen die großen Schieferbrüche. Sie wurden sein Carrara, wo er die für ihn lebenden Schnitte und Quader entdeckt, um sie in sein Pariser Maleratelier abzuschleppen.
Ubac findet den Schiefer als flache Platten vor, die zur formalen

Gestaltung reizen. Rein geometrische Elemente haben ihn nie dabei interessiert. Sie wären — meint er — wie eine Mauer, die einen vom Organischen zurückhält. Die kleinen sowie mannshohen Platten erfahren bei ihm Gravierungen, Schleifungen, Aushöhlungen, mit Gerüstnägeln oder groben Schrauben ausgeführt. An diesem spröden Material wird so seit 1945 eine erstaunliche, unverwechselbare Formwelt offenbar.

Alles wird gelenkt vom Auge, das auch die Differenz von Farben wahrnimmt, die sich in der Struktur, den Adern, Malen und Aschen zunächst verbergen. Beim Schneiden aber zeigen die Variationen der Oberfläche ihre feingliedrige Tönung, welche von rosa-grau bis schwarz-blau herüberwechselt. Die Form ist durch die Blöcke nur in groben Zügen vorgegeben. Ubac enthüllt das „Gewebe" des Steins, wobei sich die vom Werkzeug angegriffenen Partien klarer und erhellter abheben. Sie erhalten einen dominierenden Wert. Im Anfang waren es Striemen, die unmittelbar an der Oberfläche entstanden, heute sind die Blöcke durch tief ausgehöhlte Partien gekennzeichnet. Aber nichts Fremdes wird dem Schiefer eingeformt, die Strichzüge, Zonen, Täler, Felder bleiben Element des Materials selbst. Sie verdichten sich zum Bilde; denn Ubac ist primär Maler, nicht Skulpteur.

Indem Ubac den Surrealismus seiner frühen Jahre einverwandelt und daraus das Beschwörend-Dämonische rettet, gelingt ihm im Energiefeld eines Steines über eine Darstellung des Materials hinaus der Entwurf einer Welt von Zeichen. Will man sie Ideogramme oder Runen nennen? Die Formenwelt zeugt von gewaltsamen, ursprünglichen Kräften der Welt und von einer — wenn man so will — „geheimen Ökonomie des Absoluten". Sie erfassen heißt: ihre tiefe Ordnung erkennen und die Strenge ihrer Schönheit. Immer bleiben die Formen einfach, naturhaft und werden gleichsam episch entfaltet. Der Dichter André Frenaud sieht darin ein Bemühen, das sichere Vertrauen in die bescheidenen Dinge wiederherzustellen. Ubac prüfe die Festigkeit der Welt und ihre Wirklichkeit, um sicher zu sein, daß man noch wohnen könne, nachdem so viele Werte stürzten.

Ubac selbst sagt: „Mir genügt heute eine Wiese, ein Wald, ein Stückchen Erde. Eine pittoreske Landschaft ist mir viel zu viel. Die Alpenberge — das ist für mich eine große Oper. Im sanften Licht der Ile de France arbeiten dürfen auf dem Lande, das ist mein Traum."

Kh. Goerres

In Memoriam Müller-Dünwald

Am 9. März 1954 starb im Alter von vierundfünfzig Jahren der Maler Hanns Müller-Dünwald. Zu Lebzeiten war Müller-Dünwald nicht sehr bekannt. Selbst in Hamburg, wo er die letzten 10 Jahre lebte und die abstrakte „Gruppe" leitete, wurde er nicht sonderlich geschätzt. Entsprechend wenig konnte er verkaufen. Die Kunsthalle besitzt nur ein einziges Beispiel seines Werkes. Und doch war, wie ich glaube, dieser unbekannte „Provinzmaler" einer der schöpferischen Künstler im Deutschland der zehn Jahre nach dem Kriege.

Das Biographische ist schnell wiedergegeben. Müller-Dünwald, geboren 1900 in Köln, studierte Malerei an der Akademie in Düsseldorf und danach Fresko, Mosaik und Glasfenster bei Thorn-Prikker in München. Von 1926 an lebte er in Berlin, wo er von Deri, einem der sensibelsten und aufmerksamsten Kritiker seiner Zeit, entdeckt wurde. Mit der Hitler-Herrschaft endete 1933 seine Hoffnung auf Erfolg, und zehn Jahre später wurde fast sein gesamtes Werk in seinem Berliner Studio durch Bomben zerstört. Einen Teil des Krieges verbrachte er als technischer Zeichner in Rußland. Aus dieser Zeit stammt eine Reihe von Zeichnungen. 1945 kam er nach Hamburg, wo er sich dann endgültig niederließ. Fast alles, was wir von ihm besitzen, ist ein Produkt der folgenden Dekade.

Die Zeichnungen, mit denen die neue Entwicklung beginnt, zeigen natürlich die Einflüsse der vorhergehenden Periode. Man kann in ihnen sowohl seinen alten Lehrer und dessen Jugendstil wiedererkennen als auch den Kubismus, diesen aber — und das ist bezeichnend — von einer futuristischen Warte aus gesehen. Die selbständigen Qualitäten des Malers liegen aber ebenso zutage: ein Sinn für monumentale Form und Komposition, ein starker Sensualismus, ein Gefühl für Tastwerte. Manchmal entsteht ein Konflikt zwischen seinem Interesse an der Form und dem psychologischen Ausdruck. Und noch eine andere Auseinandersetzung, oder vielmehr die Suche nach einer Synthese zwischen zwei Polen, kann man beobachten: geometrische Analyse auf der einen und Bewegungsformen auf der anderen Seite.

Dies waren die Pole seiner Arbeit: sinnliche Struktur und geometrische Form, Bewegung und Monumentalität. In irgendeinem Sinn ist alle Kunst die Suche nach Synthese, und Müller-Dünwald folgte ihr auf beiden Seiten der abstrakten Barriere. Er war niemals ein stilbildender Künstler, und es war natürlich für ihn, daß er sich in seinen abstrakten Arbeiten der Tradition der Konstruktivisten anschloß. Das gilt für ihn genauso wie für einen großen Teil der Pariser Abstrakten zwischen 1945 und 1952. Aber die Resultate waren grundverschieden, und darin liegt Müller-Dünwalds Bedeutung. Die Pariser gingen von der Idee einer farbigen Architektur aus, statisch und monumental, einer Architektur, die auf der Fläche stand und bei der der Raum vor dem Bilde lag. Es war die Vision einer Zeit, die mit einem abstrakten Salon und einer abstrakten Akademie endet. Müller-Dünwald suchte nach etwas anderem. Sein Ziel war Bewegung und gleichzeitig Monumentalität. Dies klingt paradox. Tatsächlich kenne ich auch nur einen Maler in Europa, der beide Prinzipien zu einer vollen Synthese brachte: Pierre Soulages.

In den Ruinen Hamburgs verbiß sich Müller-Dünwald in seine Aufgabe, während er von den Krumen der Wohlfahrt lebte. Wie faßte er sein Problem an? Seine Methode war eine Entstellung der Form. Mit klaren Linien und Vierecken scheint er Bilder im Sinne Mondrians zu malen. Kaum merklich jedoch gleiten Horizontale und Vertikale in die Diagonale ab. Um wenige Grade nur, dann werden sie wieder gefaßt. Aber ein neues Gleiten wird sichtbar, wieder ist etwas aus der Form geraten, und allmählich bezweifelt der Beobachter die Stabilität dessen, was er sieht. Alles schwankt, wandelt sich in Bewegung, gleich dem Staccato einer Maschine.

Indem er in dieser Art das Bewegungsproblem anpackte, stand Müller-Dünwald in einer schon alten Tradition. Sie beginnt mit Cézanne und den analytischen Kubisten, die den Faktor Zeit zum ersten Mal an die Kunst herantrugen. Damals arbeitete man im Sinne der Bewegung des Auges, das einen Gegenstand von mehreren Seiten umfaßt. Die Bewegungen wurden später so gesteigert, daß sich das Objekt fast in der Hand des Künstlers auflöste. Nach 1912 wandten sich die Kubisten anderen Fragen zu. Marcel Duchamp verarbeitete hingegen das bewegte Objekt in seinem Bild „Akt, die Treppe hinabsteigend". Immer noch ging es um das Objekt, von dem aus man die Bewegung deduzierte. Beim frühen Kandinsky dagegen, bei Klee, Miró und Hans Har-



Georges Rouault
Der alte Clown



Georges Rouault, gest. am 13. Februar 1958

Raoul Ubac

Raoul Ubac
Bein, Kopf, Kreuz, 1957

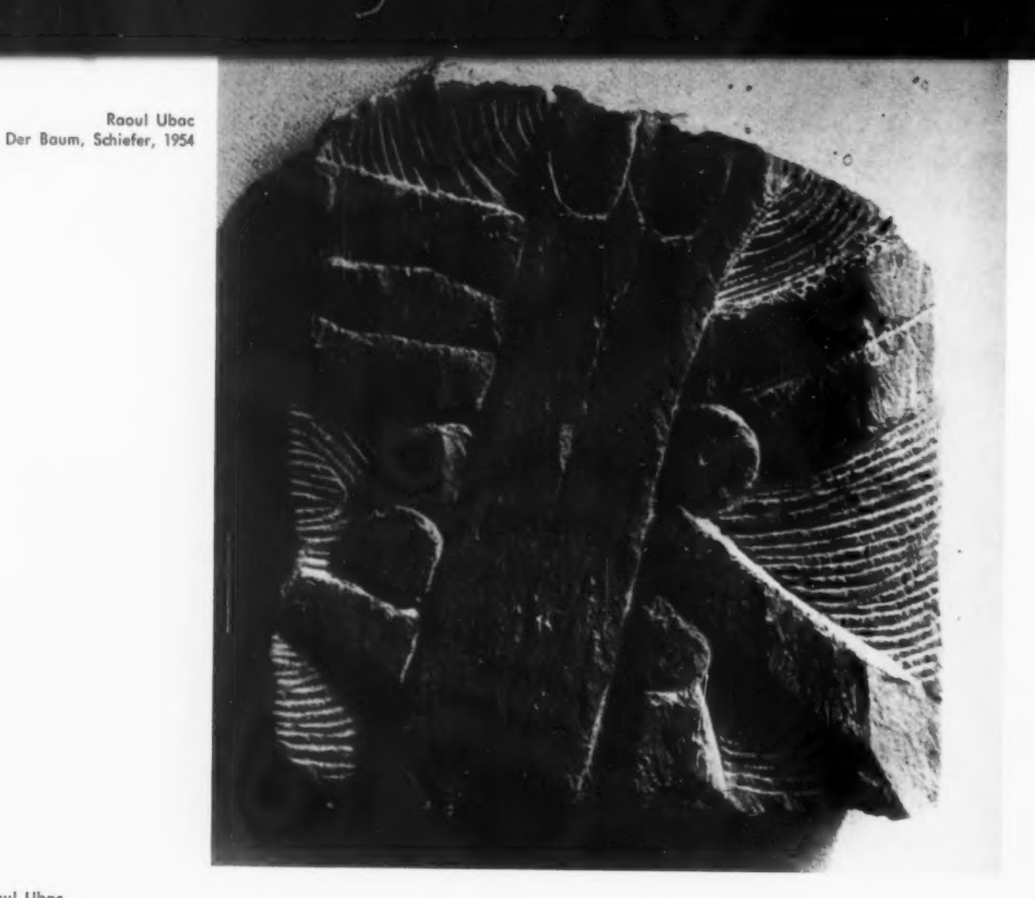


Raoul Ubac
Schiefer, 1950



Raoul Ubac
Der Baum, Schiefer, 1954

Raoul Ubac
Der Baum, Schiefer, 1954

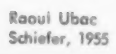


Raoul Ubac
Schiefer, 1955



Raoul Ubac
Schiefer, 1957

Raoul Ubac
Der Baum, Schiefer, 1954



Raoul Ubac
Schiefer, 1955



Raoul Ubac
Schiefer, 1957



Hanns Müller-Dünwald



Hanns Müller-Dünwald
Frauengruppe, Tusche, 1948



Hanns Müller-Dünwald
Sitzende Frau, Öl, 1950, 76 x 90 cm

Hanns Müller-Dünwald
Opus 4, Eitempera, 1953, 171 x 129 cm

tung
lyrisc
Mülle
dem
Dyna
cham
arme
Er mu
mehr
wurd
gelb,
fassu
wicht
einar
auslö
halb-
derer
opaq
dete
anstr
ande
Die
klare
ren S
Vibra
Der
verw
Rahm
eine
Einflu
sind

West

Das
der
sich z
Der
erwa
volle
ses M
des
lich
der V
werd
Gröp
Samm
1904
Druc
keite
verm
Gröp
Aqua
den
mann
Jawl
Beck
Rottl
Bildh

tung findet man völlig abstrakte Bewegung; aber sie alle sind lyrische, nicht monumentale Maler.
Müller-Dünwald setzte an jenem Punkt der Entwicklung an, von dem der Kubismus abließ. Auch Mondrian ließ den impliziten Dynamismus seines frühen abstrakten Werkes fallen, und Duchamp hörte überhaupt auf zu malen. Hier jedoch bekam der arme Provinzmaler etwas von aller erstem Rang in den Griff.
Er mußte jedes Element neu überdenken. Die Farbe konnte nicht mehr als Licht auftreten, als Ausdruck oder Raum. Seine Palette wurde stärker; in späteren Jahren stieg sie von klarem Braungelb, Weiß und Grau zu Kobalt und Zinnober. Aber die Auffassung änderte sich nicht. Die Farbformen fungieren als Gewichte, als Proportionen und Tastwerte. Aus ihrem Verhältnis zueinander entsteht der Rhythmus, der die Bewegung des Werkes auslöst. Müller-Dünwald verarbeitet in einigen Bildern die Farbe halb-durchsichtig, flach, mit nur wenig tastbarer Qualität. In anderen Bildern ist die Farbe pastos aufgetragen, die Töne sind opaque und das Tastgefühl wird stark angesprochen. Hier bildete sich jene aufgelöste Oberfläche, die die Maler heute so sehr anstreben. Beide Methoden verhalten sich komplementär zueinander. Mathematisches und Sensualistisches steht sich gegenüber. Die erreichte Bewegung geht auf der einen Seite aus großen, klaren, ins Schwanken gebrachten Formen hervor, auf der anderen Seite entwickelt sie sich in der Struktur als intime und warme Vibration.
Der Gebrauch der Linie stimmt hiermit überein. Müller-Dünwald verwendet eine klar gliedernde Linie, die die Farbzonen in einem Rahmen hält. Sie ist unpersönlich vorgetragen. Manchmal hat sie eine entfernte Ähnlichkeit mit der Kontur Fernand Légers. Ein Einfluß ist offensichtlich vorhanden, aber die Funktionen der Linie sind bei beiden Malern ganz verschieden. Bei Müller-Dünwald erscheint die Linie, löst sich auf, kommt wieder und bricht ab, wenn die Formen ineinanderschlüpfen. Die Linie ist in diesen Bildern die Dominante. Die Vorherrschaft der Linie, der Zeichnung ist das Kennzeichen für die monumentale Kunst jeder Periode. (Bei Soulages hat die Linie, der Strich des Pinsels, buchstäblich die Form im alten Sinn ersetzt.)
Wenn man dies alles in Müller-Dünwalds Bildern wahrnimmt, bleibt doch noch die Frage, ob uns dieser Maler heute noch interessiert. Handelt es sich hier nur um einen vernachlässigten Künstler, dessen Beitrag zwar übergangen wurde, dessen Zeit aber schließlich vorbei ist? In der Bildsprache, die Müller-Dünwald benutzte, gehörte er einer bestimmten Übergangsperiode der modernen Malerei an. Aber sein Problem ist aktuell. Die lyrisch-dynamische Malerei, die bei Jackson Pollock ihre Krise erreichte, hat unsere Kunst nahezu pulverisiert. Es bleibt heute fast nichts mehr als die vibrierenden Oberflächen. Selbst ein so bedeutender Maler wie Antonio Tàpies ist in seiner Ausdrucksmöglichkeit beschränkt auf etwas, das sich von der Kratzerei an einer Wand nicht sehr unterscheidet. Auf diese Art kann man kaum weiterkommen. Bei einem Maler wie Nicolas Ionesco, der nach einer Struktur im Nichts sucht, hat die Reaktion auf die rudimentäre Form der heutigen Malerei bereits begonnen. Das monumentale Talent hat wieder eine Chance, wenn es das dynamische Problem mit einbezieht. Auf diese Weise überdauert Müller-Dünwald die Generation, die ihn nicht beachtete, und gibt der nächsten einen Schlüssel. Es ist bezeichnend, daß einer der vielversprechendsten Dreißigjährigen, Gerhard Wind, der als Hamburger einigen Zugang zu Müller-Dünwalds Arbeit hatte, heute klare Zeichen seines Einflusses verrät.

John Anthony Thwaites

AUSSTELLUNGEN

Westfälische Ausstellungen

Das Dortmunder M u s e u m a m O s t w a l l, seit Jahren eine der konsequentesten Ausstellungsstätten moderner Kunst, zeigte sich zu Beginn des Jahres 1958 als eine neueingerichtete Galerie. Der erlesene, kleine bisherige Besitz und die im November 1957 erworbene S a m m l u n g G r ö p p e l ergeben eine eindrucksvolle Dokumentation des Expressionismus. Mit der Eröffnung dieses Museums moderner Kunst im Ruhrrevier wird die Sammlung des Bochumer Industriellen Carl Gröppel zum ersten Mal öffentlich zugänglich. Sie gehört zu den Privatsammlungen, die von der Vorliebe des Sammlers für eine Richtung der Kunst geprägt werden und organisch mit den Künstlern und ihrem Stil wachsen. Gröppels Liebe gehörte dem Expressionismus. Die Werke seiner Sammlung kommen aus den Jahren seiner Entfaltung zwischen 1904 und 1926. Er kaufte Ölbilder, Aquarelle, Zeichnungen und Druckgraphik. Die plastischen und die monumentalen Möglichkeiten und Absichten des Expressionismus wurden mehr am Rande vermerkt.
Gröppel brachte 56 Gemälde und kleinere Plastiken und 120 Aquarelle, Handzeichnungen und Graphiken zusammen. Neben den geläufigen Meistern des Expressionismus, den Barlach, Beckmann, Corinth, Dix, Heckel, Hofer, Kandinsky, Kollwitz, Kubin, Jawlensky, Kirchner, Kokoschka, August Macke, Modersohn-Becker, Morgner, Müller, Nolde, Rohlfs, Pechstein und Schmidt-Rottluff treten weniger bekannte oder vergessene Maler und Bildhauer mit Werken ihrer besten Jahre: Campendonk, Helmut Macke, Otto Meister, Nauen, Orphey, Purrmann, C. M. Schreiner, Seewald, Sintenis, Wilhelm Thöny, Thorn-Prikker, Unold und Viegener. Mancher Name verbindet sich im Kunstbewußtsein unserer Jahre kaum noch mit dem Expressionismus. In der Sammlung Gröppel erfährt man jedoch, daß sein Träger sich in einer Periode seines Schaffens legitim im Bannkreis des Expressionismus aufhielt. Der Sammler beachtete auch die Randzonen seines Lieblingsstils, in denen jene Künstler wirkten, die sich später anderen Gestaltungsarten zuwandten oder uninteressant wurden. Wie gut er dabei fuhr, wie eng und erstarrt eine Vorstellung vom Expressionismus ist, die sich allein an seinen großen Meistern bildet, begreifen wir überrascht vor dem Ergebnis seines Sammelns.
Wenden wir uns vom allgemeinen Eindruck einzelnen Bildern zu, so sehen wir unsere Erfahrungen über Art und Rang der Sammlung bestätigt. August Mackes Triptychon „Großer Zoologischer Garten", 1913 für die Leipziger Jahresausstellung gemalt, überträgt die Faszination, die das Verhältnis von Mensch und Tier den Männern des „Blauen Reiters" brachte, auf den durch Zeit und Problem distanzierten Betrachter. Mag das Bild auch mit schnellem Pinsel gemalt sein, in der Fülle von Gestalt, Bezug und Farbe gehört es zu den großen Bildern des an Meisterwerken nicht armen Entstehungsjahres. Es erweist sich nicht nur in der Säkularisierung des mittelalterlichen Altartyps als eine präzise geistesgeschichtliche Urkunde aus dem letzten Jahre im

Gefühlsraum des 19. Jahrhunderts. Wilhelm Morgners „Einzug in Jerusalem" hält ebenso dem Urteil der Geschichte stand. Ein hintergründiger, mystisch-ekstatischer Expressionismus steigert den biblischen Bericht in eine abstrahierende Farbenglut, die in neue Bezirke des künstlerischen Ausdrucks übergreift. Oskar Kokoschkas „Mariä Verkündigung" ist erfüllt vom Elan des jungen Meisters, der entdeckte, daß der Mensch unter seinem Pinsel transparent wurde. Einige Köpfe präzisieren das Menschenbild des Expressionismus. Paula Modersohn-Beckers Selbstbildnis wirkt in der unbeholfenen, vertrauenden Lebensfreude eher rührend als bedeutend. Wer verweilt, sieht aber bald, wie das Drama der modernen Kunst sich auf der Dreiländergrenze von Worpsweder Naturalismus, Volkskunst und dem aufkommenden Expressionismus entwickelt. Was sich bei Modersohn-Becker anbahnt, stellt in Noldes „Mädchenkopf" einen bündigen, unverhüllten Anspruch. Zwischen diese Köpfe schiebt sich das gespaltene Gesicht der „Schlafenden" von Jawlensky, eines der besten Bilder aus den Münchener Jahren des Malers, als geschichtlich bestätigtes Traumgesicht, eine Urkunde des prophetischen Expressionismus.
In den Grenzbezirken spricht uns manches Bild an, weil es unsere Meinung von seinem Maler glücklich korrigiert. Heinrich Campendonk träumt in seinem „Liebespaar" einen lyrischen Surrealismus, den man ihm vor den großen, aber oft leeren Leinwänden späterer Jahre kaum zutrauen würde. Im „Hiob" kommt Otto Meister als beachtlicher Maler des barockisierenden südöstlichen Expressionismus aus dem Niemandsland der Vergessenen. In ihm erregt auch der Grazer Wilhelm Thöny mit seinen „Nonnen" und der „Waise" eine Aufmerksamkeit, die nicht mit dem Tag vergehen dürfte.
Alles in allem: die Stadt Dortmund war wohlberaten, als sie sich entschloß, die Sammlung Gröppel zu kaufen. Ihr Museum am Ostwall wurde dadurch mit einem Schlag zu einer bedeutenden Galerie moderner Kunst. Erfreulich, daß sich zugleich der Wunsch Carl Gröppels erfüllte, die Sammlung unzerstört und im Ruhrrevier weiterleben zu sehen.
Die Kunsthalle in Recklinghausen zeigte eine Kollektivausstellung des Malers Hans Werdehausen. Als Mitbegründer der Künstlergruppe „Junger Westen" ist Werdehausen in Recklinghausen oft hervorgetreten. Trotzdem überrascht die zusammenfassende Schau auch den Freund und Kenner seines Schaffens. Der 1910 in Bochum geborene Maler ist ein monumentaler Gestalter. Kräftige Strukturen und starke Volumen verbinden sich in seinen gegenstandslosen Kompositionen mit der raumbildenden Verwandlungsfähigkeit moderner Architektur. Die Bilder der Jahre 1955 und 1956, vertreten u. a. durch „Zwei Formen", „Diskus" und „Meteor" sind Fläche, Raum und Monument zugleich. Man sieht die aperspektivistische Malerei des Theoretikers Jean Gebser großartig bestätigt. Was Werdehausen in Formen bildet, setzt er in der Farbe fort. Seine Farbe erliegt nicht der Gefahr monumentaler Malerei, nebensächlich zu werden. Rot und Blau antworten der Fläche. Sie werden von einem kräftigen Schwarz in Bewegung gesetzt. Werdehausen gewinnt dem Schwarz nicht allein die Bildstrukturen ab, sondern auch Flächen und Räume.
Im Schaffen Werdehausens wechseln tektonische Bindung und freibewegtes Spiel einander ab. Der monumentalen Periode von 1955/56 ging eine Malerei voran, die ihr Bild in delikaten Farbflächen und leichten Gespinsten musterte. Ihr folgt heute ein struktureller Tachismus. Helle, warme Farben verteilen sich in Pinselstrichen, Flecken und Mosaikgesprengsel über die Leinwand und heben sich in einem leichten Relief von ihr ab. Der Übergang von einer monumentalen Bildgestalt zum Tachismus verführt leicht zum Automatismus. Werdehausen entging dieser Gefahr. In den tachistischen Augenweiden finden wir jene Möglichkeiten und Kräfte verwandelt wieder, die seine monumentalen Kompositionen erfüllten. Ihre starken Strukturen gingen nach innen, wirken aber fort, ihr hallender Raum verwandelte sich in einen fließenden, unendlichen Raum; die Farbe bewahrt den Kanon mit der Vorliebe für das Schwarz, das als Fleck und Punkt auch das tachistische Bild durchdringt und ordnet.
Wie schwierig sich die Begegnung zwischen bildender Kunst und Architektur heute tut, zeigte eine Ausstellung des Städtischen Museums in Gelsenkirchen-Buer. In Gelsenkirchen bauen die Münsterschen Architekten Ruhnau, von Hausen und Rave ein neues Theater, das die Konzeption ihres vielbeachteten Theaterbaus in Münster verwandelt und klärt. Bauherr und Architekt möchten die große Architektur mit einer Malerei und Plastik gleichen Niveaus integrieren. Ein Wettbewerb stellte die Wände des Foyers, die Außenwand der Kassenvorhalle, eine Außenwand des kleinen Hauses und eine akzentsetzende Freiplastik für den Vorplatz zur gestalterischen Diskussion. Man forderte die Bildhauer und Maler Janitzki (Gelsenkirchen), Sprenger (Essen), Hartung (Berlin), Kricke (Düsseldorf) und Winter (Kassel) zu Vorschlägen auf. Jeder der Künstler hatte die Freiheit, andere Künstler hinzuzuziehen. So kamen fünf Gruppen zustande.
Die Gruppe Janitzki zeigt, daß die moderne Kunst „modern" wurde. Mit leichter Hand und noch leichterem Gewissen ist der Formvorrat der gegenstandslosen Malerei dekorativ über die Flächen gestreut, die trotzdem leer bleiben. Die anderen Gruppen machen es sich nicht so leicht. Ihre Künstler bieten Qualität, kommen aber nicht aus der Welt des Tafelbildes und der Atelierplastik heraus. Fritz Winter schickte Entwürfe für die Foyerwände, die voll sind der Kraft und Farbe seiner monumentalen Malerei, in den Größenverhältnissen den Raum aber im vollen Sinn des Wortes sprengen würden. An der Unfähigkeit, im Modell das spätere Werk zu sehen und architektonisch zu denken, scheitern auch die schönen plastischen Vorschläge der jungen Kasseler Bildhauerin Nelle Bode. Andere Maler und Bildhauer von Rang können nicht begreifen, daß die am Bauwerk verlangte Arbeit alle Möglichkeiten und Kräfte ihrer Kunst fordert; sie gleiten in Dekoration und Kulissenmalerei. Einzelne Künstler, Marie Louise Rogister und Paul Dierkes, stehen mit ihren architektonisch empfundenen Entwürfen isoliert in diesen allgemeinen Mißverständnissen ihrer Gruppen. Eine Integration von Architektur und bildender Kunst gelang der Gruppe Kricke. Adams, Klein, Neyers, Schumacher und Kricke kamen unter sich und mit dem Architekten zu dem Einklang der Absichten und Formen, in dem eine Werkgemeinschaft erst fruchtbar wird.
Der Londoner Bildhauer Robert Adams gibt der Kassenvorhalle ein monumentales Relief, dessen zyklopisches Steingeschiebe voll Harmonie und Maß ist. Plastik und Wand durchdringen sich zu einem Sockel, der Stütze und Gegengewicht für das diaphane Gehäuse des Foyers wird. An der Wand des Kleinen Hauses begnügt Norbert Kricke sich mit einer Fläche aus Schiefer, der er eine Komposition aus Aluminiumrohren vorsetzt. Die Wand bleibt Wand und tritt doch in das Wechselspiel der „Raum-Zeit-Plastik". Das Spiel wird aufgenommen von vier Plexiglassäulen, die Kricke als Freiplastik auf den Rasen des Vorplatzes stellt. Sie werden mit aufsteigendem und fallendem Wasser gefüllt und von innen beleuchtet. Das akzentgebende Zeichen antwortet dem Spiel der Plastik, des Windes und des Regens und zugleich diaphan dem diaphanen Gehäuse des Großen Hauses. Ähnlich einfach und glücklich gestaltet der Pariser Maler Yves Klein die Seitenwände des Foyers. Ein gewaltiges Stuckrelief verleiht der großen Fläche Ordnung und Struktur, ein nächtiges Blau gibt ihr Farbe und zugleich die Möglichkeit, Hintergrund für eine festlichbewegte Gesellschaft zu sein. Der Maler Emil Schumacher war mit seinem Vorschlag für die dem Foyer zugewandte Rundung des Zuschauerhauses nicht so glücklich. Seine Malerei bezaubert

im Entwurf, dürfte aber auf der großen Fläche zu unruhig und dekorativ wirken. Es ist zu verstehen, daß die Jury, die sich für die Gruppe Kricke entschied, statt des Schumacherschen Entwurfs den Vorschlag des Bildhauers Paul Dierkes aus der Gruppe Sprenger wählte. Seine vertikal geriefelte, gelb und grau getönte Wand kommt mit den Seitenwänden und mit dem Glasgehäuse des Foyers in die erstrebte Harmonie und Spannung.

Erfreulich zu vermerken, daß man in Gelsenkirchen den bildenden Künstler nicht rief, als der Bau vollendet war. Er wurde vielmehr in rechter Weise in die Planung und den Bau einbezogen. Uns scheint, daß Bauherr und Architekt dafür durch eine vorbildliche Begegnung von Architektur und bildender Kunst belohnt werden.

Anton Henze

Ausstellungen im Südwestraum

Nach einer Ausstellung von Bildern des Heidelberger Malers Bernhard Epple, der über ein bestimmtes Zeichenlehrerniveau nicht hinausragt, und kunstgewerblich delikaten Schalen des Franzosen Alain Garnier, der mit Picasso an der Côte d'Azur gearbeitet hat, stellte die Galerie Grisebach in Heidelberg (Graphisches Kabinett) nach Düsseldorf Klaus J. Fischer in einer Einzelausstellung mit Ölgemälden und Grafik vor. Fischer, Krefelder, jetzt 27 Jahre alt, ist Schüler von Baumeister. Es entspricht der freien, großzügigen Art Baumeisters, daß er die Talente nie eingeschränkt hat, sondern auf ihren eigenen Weg schickte. Fischer hat sich aus gegenständlichen Anfängen zum Abstrakt-Surrealen hin entwickelt. Er ist offenbar darum bemüht, den Ausgleich zwischen der zeichnerischen Form und seiner sensiblen Empfindlichkeit für die Farbe zu finden. Gerade in der Strichgrafik offenbart sich, wie sehr ihn die gebrochene Linie, das zeichnerische Geflecht beschäftigt, und viele seiner Ölbilder wagen Linie und Farbfläche miteinander zu verschmelzen. Dadurch sind Gebilde entstanden, die in der gegenwärtigen Malerei ungewöhnlich sind. Die Hand kritzelt mitten in die Farbpaste feinste Ornamente. Dunkel und Hell werden gegeneinander abgewogen. In späteren Bildern lebt das Spiel der Töne aus sich selbst. Das ist eine bemerkenswerte Metamorphose des anfänglich ungelenken, bizarren Formenspuks, der wenig originell auf der Spur einer bestimmten Lösung blieb. Es ist gut, wenn ein Künstler derart durch die Klippen seiner eigenen Problematik getrieben wird. Denn die spätere Gelöstheit im freien Farbspiel unterscheidet sich merklich vom linearen, zeichnerischen Beginn Fischers. Die Grundstimmung wird deutlicher. Sie erinnert mich sonderbarerweise immer wieder an die Niederländer um Pieter de Hooch und Vermeer van Delft. Bei Fischer klingt eine verwandte sublime, träumerische und dabei niemals sentimentale Note an. Der Maler bevorzugt bislang die kleineren Formate, und wo er darüber hinausgegangen ist, hat er die Fülle selten überzeugend bewältigt. Auch die pietistische Religiösität der Niederländer hat im Kleinformat ihr Bestes gegeben.

Dieser Fall zeigt übrigens deutlich, wie eigenwillig jeder dieser abstrakten Neutöner seine Bahn verfolgt, auch wenn fast alle in einem übereinstimmen: daß nicht die Inhalte, sondern die Formprobleme das Auge für den eigenen Weg öffnen. Dennoch sollte nach wie vor beachtet werden, was Kandinsky schon 1913 niedergeschrieben hat: „Daß es in der Kunst nicht auf das Formelle ankommt, sondern auf einen inneren Wunsch (= Inhalt), der das Formelle gebieterisch bestimmt."
Das Kunstkabinett Hanna Bekker vom Rath in Frankfurt stellte zum zweiten Male Katja Meirowski aus. Es sind Ölbilder, Pastelle und Gouachen. Die Berlinerin hat bei Joost Schmidt studiert und lebt heute in Spanien. Ihr vorwiegend dekoratives Talent bewährt sich in der Gouache. Aber es ist im ganzen eine schwächliche Verarbeitung kubistischer Tendenzen, die viel mehr auf die angewandte Kunst als auf eine selbständige malerische Persönlichkeit deutet. Die Plastikerin Käte Möbius steht noch diesseits der Maßstäbe, die auf eine Ausstellung anzuwenden wären. Sie überzeugt am ehesten dort, wo sie realistisch geblieben ist.
Bei dieser Gelegenheit mag auf die jüngsten Arbeiten von K. O. Goetz (Frankfurt) verwiesen werden. Die Dynamik dieses starken Künstlers erfährt jetzt eine entscheidende Vertiefung: in den breitpinsligen schwarzen und farbig angetönten Kurven und Spiralen setzt sich auf magische Weise der Raum durch. Goetz ahnt die geheimnisvolle Leere der chinesischen Tuschzeichnung, etwas Taoistisches, doch aus rein europäischen Voraussetzungen entwickelt. Es ist zu verstehen, daß die Modernen in Tokio und Kyoto diesen Maler bereits kopieren und sein Ansehen in Paris durch die neue „Transfiguration" abermals wächst. Man wünschte, daß auch unsere Sammler mutiger zugriffen. Übrigens liegt die Nachbarschaft zu den modernsten Problemen des Films, mit dem sich K. O. Goetz früher beschäftigt hat, auf der Hand. Auch hier sähe ich ein Versäumnis, wenn unsere Kulturfilme eine solche Begabung nicht ausnützten.

Vietta

Die wiedererweckte Ikone / Jawlensky-Ausstellung in Stuttgart

„Jawlensky? Ein wunderbarer Maler! Er hat mir in meiner Anfangszeit in St. Petersburg oft Mut gemacht. Später schrieb er mir häufig aus München. Es macht mir große Freude, daß man seit zwei oder drei Jahren endlich seine Kunst zu würdigen beginnt."

Marc Chagall im Gespräch („Der Monat" Heft 113)

Das malerische Werk von Jawlensky ist erst in den letzten Jahren in seiner ganzen Breite, in seiner Schönheit wie in seiner Problematik entdeckt und gewürdigt worden. Erst jetzt kann die Behauptung gewagt werden, daß Alexej von Jawlensky nicht länger im europäischen Maßstab ohne Widerhall ist. Daß sich dieser Künstler das internationale Entrée mühsam und mit großer Verspätung errang und daß sein Ruhm recht eigentlich ein Nachruhm ist, kann freilich nicht übersehen werden. Auf die Gründe für dieses Phänomen soll hier nicht eingegangen werden. Es genügt, daran zu erinnern, daß Jawlensky lange genug und auf eine ebenso hartnäckige wie unsachliche Weise gegen den etwa gleichaltrigen Kandinsky ausgespielt worden ist, und daß seine Person und sein Werk immer im Schatten dieses geistig und künstlerisch von Grund auf gegensätzlich veranlagten Talents gestanden haben. Durch die 1955 im Limes-Verlag erschienene Monographie von Clemens Weiler sowie durch die Initiative verschiedener Museen und Privatgalerien wurde endlich der Weg zu einer umfassenderen Kenntnis und zu einer objektiven Wertung von Jawlenskys Oeuvre frei.
Jetzt zeigt der Württembergische Kunstverein in Stuttgart eine Jawlensky-Retrospektive, die einen großartigen Überblick über alle Schaffensetappen des Malers vermittelt. Die erste Station dieser Wanderausstellung war Bern. Düsseldorf, Hamburg und Bremen folgten. Nun ist Stuttgart an der Reihe, und man muß der Konservatorin des Kunstvereins, Fräulein Alice Widensohler, für alle Umsicht und Energie danken, die es ermöglicht haben, daß die Schau um fünfzehn bisher nicht gezeigten Werkproben aus der Gemäldesammlung der Staatsgalerie Stuttgart sowie aus

dem Besitz privater Leihgeber und darüber hinaus um einen eigenen, vorzüglich ausgestatteten Katalog bereichert werden konnte.

Jawlensky, der Schüler von Rjepin in Petersburg gewesen ist, kam 1896 mit Marianne von Werefkin nach München. Im darauffolgenden Jahr lernte er Kandinsky kennen, mit dem er seine Malstudien in der Azbe-Schule absolvierte. Das 1902 entstandene „Stilleben mit Hyazinthe und Früchten" läßt in seiner lichten Farbigkeit und vibrierenden Pinselführung sehr deutlich erkennen, wie stark van Gogh um diese Zeit auf Jawlensky gewirkt hat. Etwa um 1905 geht Jawlensky — vermutlich unter dem Einfluß einer Reise in die Bretagne und der dort erfolgten Berührung mit den Theorien des Malerkreises von Pont-Aven — zu einer breiten, lapidaren Pinselsprache, zu energischer Betonung der Fläche und zu intensiver Farbigkeit über (in der russischen Abteilung des Salon d'Automne von 1905 — der Keimzelle des Fauvismus — ist er mit einer Kollektion von zehn Arbeiten vertreten).

In der Umgebung von Murnau entstehen von 1907 an jene großflächigen, starkfarbigen Landschaften, die das Motiv auf eine knappe Formel bringen und die man als die eigentliche Frühphase des „Blauen Reiters" bezeichnen kann. Jawlensky steht hier in Auffassung und Handschrift sowohl Kandinsky als auch Gabriele Münter, sowohl Erbslöh als auch Kanoldt überraschend nahe. Die 1912 gemalte „Straße bei Murnau" und die im gleichen Jahr entstandene „Winterlandschaft in Oberstdorf" markieren die Höhepunkte dieser Etappe. In der geistvollen Rhythmisierung der Fläche und in der subtilen Instrumentation der Farbe ist Jawlensky mit diesen beiden Bildern von seinen Weggefährten unerreicht.

Freilich waren Landschaft und Stilleben für Jawlensky nur periphere Motive. Das Jahr 1911 bezeichnet eine entscheidende Wandlung: den Beginn der großen Bildnisse. Betrachtet man die lange Reihe, die vom „Selbstporträt" aus dem Jahre 1912 zu den „Meditationen" der späten dreißiger Jahre verläuft, so wird man erkennen, was Jawlensky von den „Blauen Reitern" trennt, was ihn als einen von tiefer Glaubensinbrunst erfüllten, malenden Einzelgänger erscheinen läßt, dem die Kunst „sichtbarer Gott" war und der am Ende seines Lebens von sich bekannt hat: „Mir war die Natur als Souffleur nicht notwendig."

Jawlensky ist im Laufe einer folgerichtigen Entwicklung von einem ungestümen, sinnlich erlebten Fauvismus zu einer formalen und farbigen Askese, zu einer Vergeistigung seiner Ausdrucksmittel gelangt, die auf ein zentrales Thema gerichtet war: auf das Antlitz. Zunächst waren es Menschen seiner unmittelbaren Umgebung, die er drastisch, unbekümmert und temperamentvoll malte. In der „Dame mit Fächer" und dem Sacharoff-Porträt, dem „Mädchen mit Puppe" und der „Spanierin" dominieren trotz allen farbigen Übersteigerungen noch individuelle Züge. Der 1913 gemalte „Kopf in Schwarz und Grün" aus dem Besitz der Galerie Fricker, Paris, bedeutet zweifellos Gipfel und Endpunkt.

Wenn man will, kann man in diesem rätselhaft-hintergründigen Bild den Anfang dessen sehen, was Werner Haftmann, Clemens Weiler und Franz Meyer als die „Ikone" im Werke von Jawlensky definiert haben. Jedenfalls entsteht 1918 — etwa gleichzeitig mit den in der Abgeschiedenheit von St. Prex gemalten „Variationen über ein landschaftliches Thema" — der erste „konstruktive Kopf", den Jawlensky bezeichnenderweise „Urform" nennt. Er leitet von den Bildnissen der Frühzeit zu den „abstrakten Köpfen" der zwanziger Jahre über, in denen die Geometrie, das Spiel der Horizontalen und Vertikalen und der Verzicht auf die Ausdruckskraft der Farbe beherrschend sind. Das Gesicht wird zum Gerüst — eigenartiger Reflex gleichzeitiger künstlerischer Bestrebungen in Europa (Bauhaus, holländische Konstruktivisten).

In den kleinen Formaten, auf die sich Jawlensky während einer qualvollen Krankheit beschränken mußte, wird die Wurzel seines Künstlertums offenbar: die aus tiefer Kontemplation erwachsene, religiöse Ergriffenheit. Sie führte ihn zum Symbol, zum einfachen Balkenkreuz vor dunklen Bildgründen. Zugleich macht sie den geistigen Standort dieses Malers deutlich, der in seinem Streben nach Vergeistigung alles Sichtbaren zu einer einsam klagenden Metapher, zu einer an das Erbe von Byzanz erinnernden Chiffre, zu einem tragisch-ergreifenden Abschluß gelangt ist.

Hans Kinkel

„Der Expressionismus" in der Albertina

1920 stellte Herwarth Walden für „L'Esprit Nouveau" eine Liste der von ihm anerkannten Expressionisten auf. Darin findet man Kandinsky, Chagall, Marc, Léger, Campendonk, Gleizes, Boccioni, Delaunay, Klee, Muche, Archipenko, Schwitters und viele andere. Das Künstlerverzeichnis der großen Expressionisten-Ausstellung der Albertina ist etwa doppelt so lang. Es umfaßt die Maler der „Brücke" und des „Blauen Reiters", die Künstler am Bauhaus, die Gesellschaftskritiker (Grosz, Dix), die Einzelgänger (Barlach, Beckmann, Corinth, Ernst, Fuhr, Hofer, Lehmbruck, Mataré, Rohlfs und Modersohn-Becker) und schließlich einige „Gäste des Expressionismus" (Archipenko, Chagall, Matisse, Delaunay, Picasso). Weitläufiger konnte der ohnedies vage Begriff kaum ausgelegt werden, bezog man doch schlechthin alles auf seine Kennmarke, was zwischen 1900 und 1930 in Mitteleuropa auf die Szene trat. Daraus folgt, daß die Ausstellung die Stoßkraft der Bewegung abstumpfen und ihren Kontur verschwimmen läßt. Neben den Umstürzlern stehen die neuen Gesetzgeber (Schlemmer) und die nüchternen Sachlichkeitsfanatiker. Was die letzten drei Jahrzehnte der Kunstkritik an einengender Begriffsklärung versucht haben, läßt diese Ausstellung nicht gelten. Ihr Konzept kommt einer späten Huldigung an den großen „Expressionisten" der Wiener kunsthistorischen Schule gleich: Max Dvoràk, der Entdecker des Manierismus, schrieb 1920, mit dem Blick auf seine Gegenwart, über das späte 16. Jahrhundert: „Die Wege, die bis dahin zur Erkenntnis und zum Aufbau einer geistigen Kultur führten, wurden verlassen, und das Ergebnis war ein scheinbares Chaos, wie uns unsere Zeit als ein Chaos erscheint."

Diese Geschichtsschau hat auch bei der Ausstellung der Albertina Pate gestanden und zu dem Versuch angeregt, an den ersten drei Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts das „Schauspiel einer ungeheuren Disturbation" (Dvoràk) zu demonstrieren. Leider haben es die Raumverhältnisse unmöglich gemacht, den oben skizzierten Aufbau beizuhalten, so daß dieser sich hauptsächlich für den Katalogleser zu erkennen gibt. Die Künstler der Brücke trifft der Besucher erst, nachdem er bereits das Bauhaus und die neue Sachlichkeit absolviert hat, die „Gäste des Expressionismus" sind nicht dort dem Gesamtbild eingefügt, wo sie zu dessen Befruchtung beitrugen, sondern zu einer eigenen Gruppe vereinigt. Es wäre darum wohl ratsam gewesen, die Gruppenordnung — die sich ja nur bei der „Brücke" mit einem Kollektivstil deckt — aufzubrechen und die Ausstellung nach den großen Erlebniskreisen des Expressionismus zu gliedern (Bildnis, Elementarlandschaft, Exotik, Großstadtwelt, Mystik etc.). Zwar hat es gerade in den letzten Jahren nicht an Versuchen gefehlt, die lückenhaften Bestände der Albertina an zeitgenössischer Kunst aufzufüllen, dennoch hätten diese kaum zur Veranschaulichung des „Expressionismus" ausgereicht, wäre es nicht gelungen, sie durch Leihgaben



Dortmunder Museum am Ostwall:
August Macke, Großer Zoologischer Garten (Detail), 1913
Sammlung Gröppel



Dortmunder Museum am Ostwall:
Heinrich Campendonk, Liebespaar, Öl, 1921
Sammlung Gröppel



Dortmunder Museum am Ostwall:
Emil Nolde, Mädchenkopf, Aquarell, 1925
Sammlung Gröppel



Dortmunder Museum am Ostwall:
Alexej von Jawlensky, Schlafende, Öl, 1912
Sammlung Gröppel



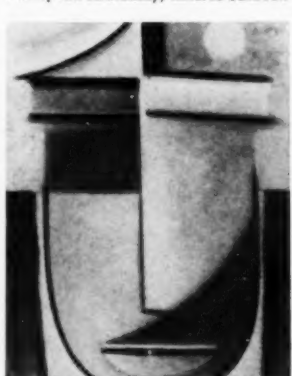
Dortmunder Museum am Ostwall:
Paula Becker-Modersohn, Selbstbildnis, Öl, 1903/04
Sammlung Gröppel



Kunsthalle Recklinghausen:
Hans Werdehausen,
Gespinst auf drei Klängen, 1957

AUSSTELLUNGEN

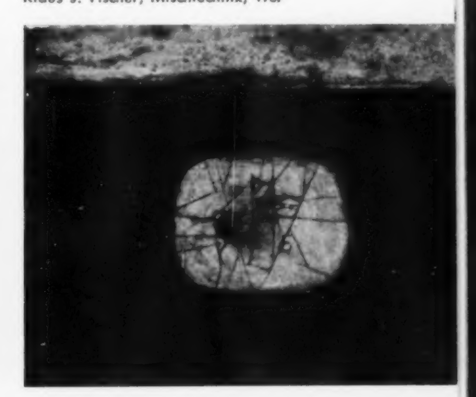
Württ. Kunstverein Stuttgart:
Alexej von Jawlensky, Inneres Schauen

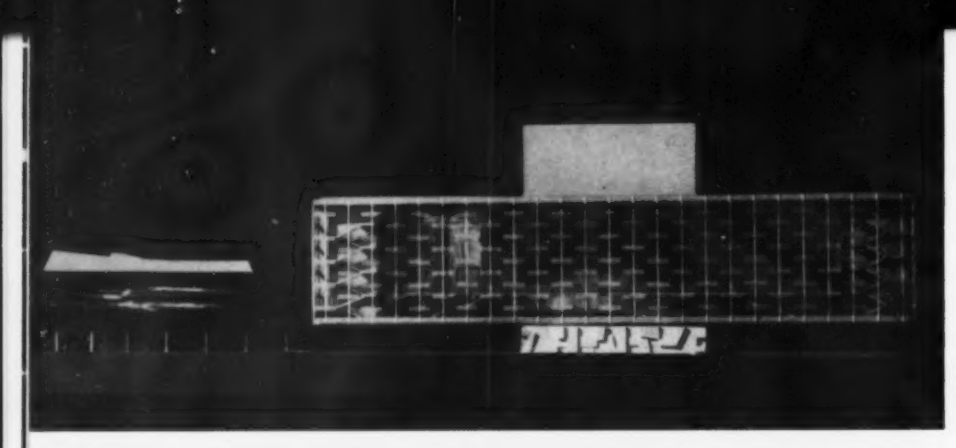


Albertina, Wien:
August Macke, Kairouan, Aquarell, 1914

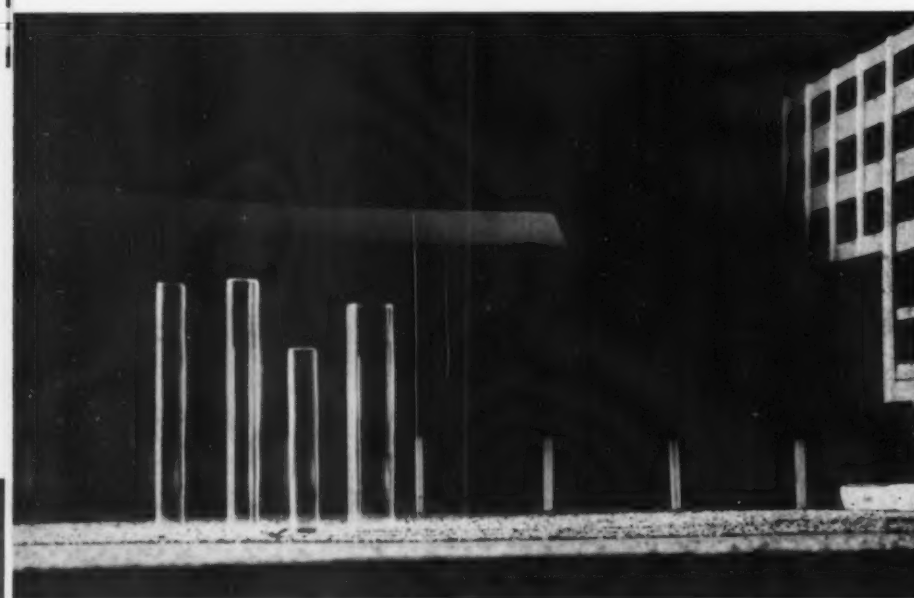


Graphisches Kabinett Heidelberg:
Klaus J. Fischer, Mischtechnik, 1957

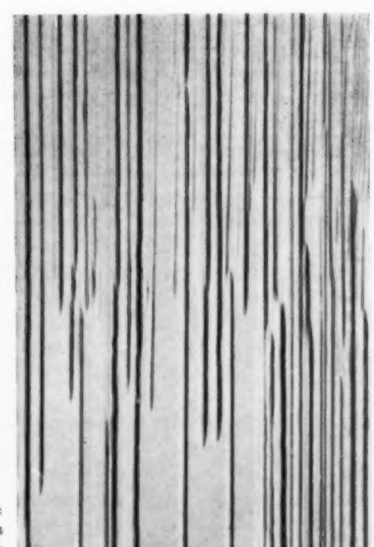




Städt. Museum Gelsenkirchen-Buer:
Stadttheater Gelsenkirchen,
Reliefs von Kricke und Adams



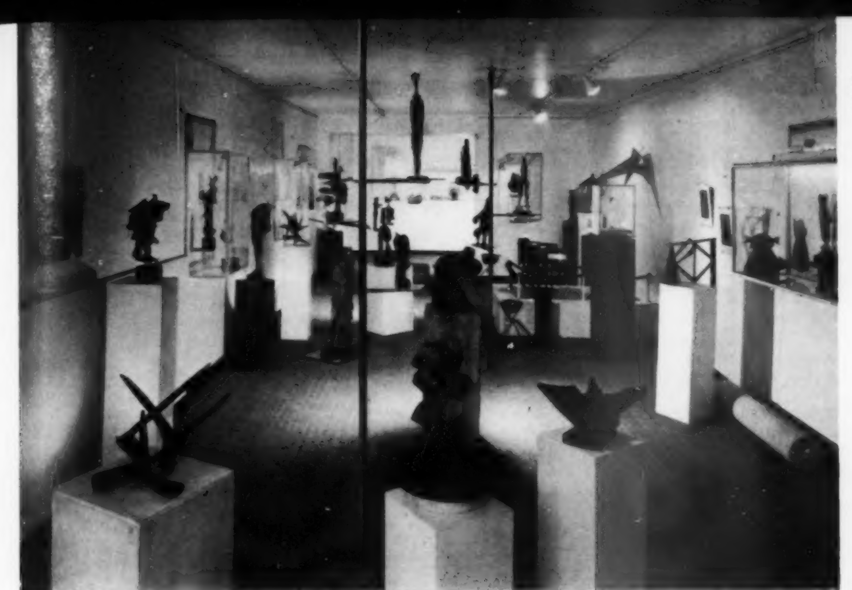
Städt. Museum Gelsenkirchen-Buer:
Stadttheater Gelsenkirchen mit Wassersäulen
von Kricke (Freiplastik aus Plexiglas)



Städt. Museum Gelsenkirchen-Buer:
Paul Dierkes, Faltreliefplatte für die Rundwand des Zuschauerhauses
im Stadttheater Gelsenkirchen

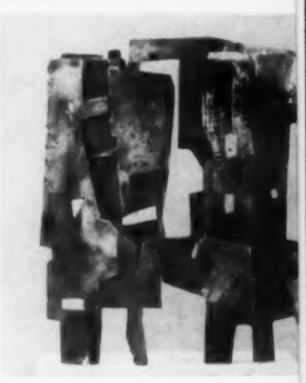
Ge
Lip

Ge
K.



Galerie Claude Bernard, Paris:
Plastik-Ausstellung

Galerie Claude Bernard, Paris:
Consagra



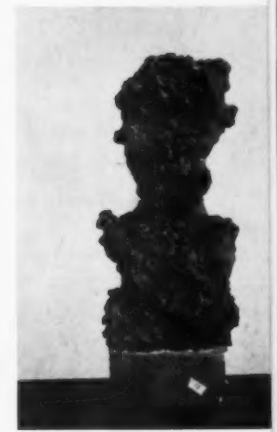
Galerie Claude Bernard, Paris:
Lipchitz



Galerie Claude Bernard, Paris:
Max Ernst



Galerie Claude Bernard, Paris:
César



Galerie Claude Bernard, Paris:
Dubuffet

Galerie Claude Bernard, Paris:
K. Hartung



Galerie Claude Bernard, Paris:
Hiquily



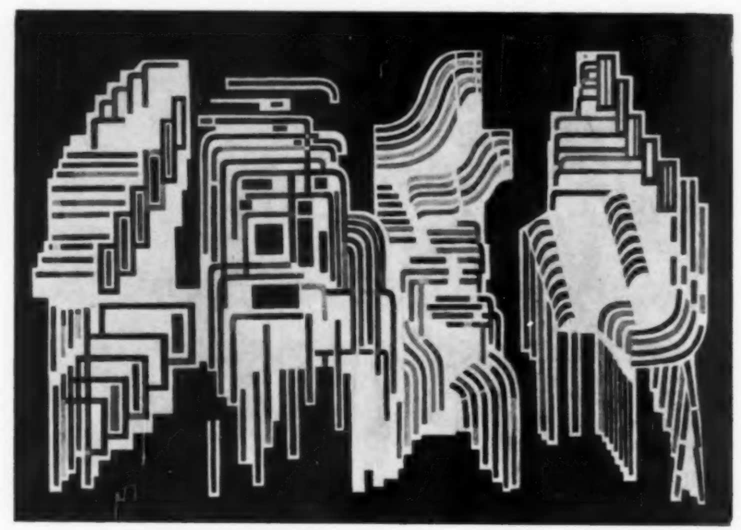
Galerie Claude Bernard, Paris:
Cousins





WIR STELLEN VOR: Ida Barbarigo

Geb. 1923 in Venedig als Abkömmling einer alten venezianischen Familie. Studium an der Kunstakademie in Venedig.
Nach einer Reise in die Schweiz lebt sie seit 1952 in Paris.
Kollektiv-Ausstellung in Triest 1946.
Nahm in Italien an Ausstellungen der Biennale in Venedig, der Galleria del Naviglio, Mailand, und der Galleria del Callavino, Venedig, teil. Beteiligte sich in Frankreich am Salon de Mai, Paris (1955 und 1956), sowie an der Ausstellung „Zehn junge Maler der École de Paris" der Galerie de France, Paris (1956).



Ida Barbarigo
Konstruktion, Öl, 1955, 46 x 65 cm

Ida Barbarigo
Die Stadt, Öl, 1955, 60 x 73 cm

zu ergänzen. Etwa zwei Fünftel der dreihundert Aquarelle, Zeichnungen und Druckgraphiken stammen aus einer (nicht genannt sein wollenden) Privatsammlung. Das gibt diesem Ausstellungsereignis den Rang einer Entdeckung. Der Besucher steht vor Klee-Aquarellen aus der „Sonderklasse", von deren Existenz die Forschung bislang nichts wußte, er sieht einige der faszinierendsten Schiele-Blätter, die selbst in Wien Aufsehen erregten, vor Kokoschka-Zeichnungen, die zum Teil erstmals gezeigt werden, und vor den schönsten, unveröffentlichten Architekturphantasien Feiningers.
Adolf Hoelzel, durch seine Beziehungen zur Wiener Secession seiner österreichischen Heimat verbunden, ist mit Arbeiten vertreten, die neben dem Theoretiker auch den ekstatischen Mystiker der Farbe erkennen lassen (Angler am Ufer). Von den Künstlern der „Brücke" kommt allein Kirchner mit 24 Arbeiten zu Wort, darunter sind die großformatigen Holzschnitte der zwanziger Jahre, die das Großstadterlebnis — prachtvoll komprimiert in der Zeichnung „Straße mit Autos" — etwas zurückdrängen. Überhaupt liegt, auch bei Heckel, Schmidt-Rottluff und Mueller, das Schwergewicht auf der schwärmerischen Naturlyrik. Muellers gedämpfte Kunst nimmt in diesem Zusammenhang beinahe etwas Delikates, Impressionistisches an. Unter den 24 Arbeiten Noldes überwältigen vor allem die mit Farbe vollgesogenen, dichten und zugleich vollkommen durchlässigen Blumen- und Landschaftsaquarelle, am stärksten die „Amaryllis mit Orchideen". Ein schwarzblauer „See bei Mondschein" von Beckmann knüpft an Munch und Nolde an. Im Kreis des Blauen Reiters vertreten Marcs Botschaften an den Prinzen Jussuf den miniaturhaften Kammerton, Else Lasker-Schüler antwortet mit sechs launigen Farbstiftzeichnungen, die paradiesische Welt August Mackes kommt in seinem Kairouan-Aquarell am glücklichsten zur Geltung. Das leitet über zu Klees „Flora der Heide" von 1925, einem der duftigsten Farbgewebe aus der Bauhauszeit. Der Klee des Blauen Reiters steckt im „Portrait einer Toten" und im Selbstbildnis von 1913 (Albertina). Schlemmers „Komposition mit Figuren", wahrscheinlich ein Entwurf für ein Wandgemälde, setzt, obzwar im Formalen gestraffter und strenger, die Welt Mackes fort, während der „Sappenkopf" von Dix an Marc erinnert. Von Grosz zeigt die Ausstellung die Studie für das Porträt Max Hermann Neisse, die Originalzeichnungen der Illustrationen zum Tartarin von Tarascon, eine geistvolle Karikatur auf die „Neue Sachlichkeit" und einige verblasene Blätter zu Franks Roman „Von drei Millionen drei". Von den Einzelgängern seien die großen Gouachen von Rohlfs, die auffallend mit Barlach verwandten Zeichnungen der Modersohn-Becker und die Graphiken von Beckmann hervorgehoben. In seltsamem Kontrast zum Reichtum dieser Schau steht ihr bescheidener, einfallsloser Katalog.

Werner Hofmann

Pariser Kunstbrief

Dem Musée National d'Art Moderne ist eine Ausstellung des 1956 verstorbenen Jean Pougny zu danken, dessen Werk sich jedem lauten Beifall entzieht. Pougny ist, wenn man so will, ein Nachzügler der Nabis, aber seine Arbeiten weisen auf Konsequenzen dieser Bewegung, die in die jüngste Moderne führen. Die fehlende Präzision und Ungenauigkeit der Konturen, die bei den Nabis der nur dekorativen Funktion ihrer realistischen Sujets entsprachen, führen bei Pougny zur Verselbständigung der Farbe und ihrer Anordnung. Von hier zum Tachismus sind es nur wenige Schritte. Die kleinformatigen Strandszenen und Interieurs des in Rußland gebürtigen Malers lassen es so bei aller Zurückhaltung nicht an Aktualität fehlen.
In einer Publikation zur Ausstellung Pierre Charbonnier in der Galerie de Chaudun bürgen Briefe von Jacques Prévert, René Char, Francis Ponge u. a. für die poetisch-literarische Aussage dieses Malers. Bliebe noch festzustellen, welche malerischen Qualitäten Charbonnier aufzuweisen hat. Seine spiegelgleiche und zugleich doch sehr persönliche Interpretation der Wirklichkeit läßt in der minutiösen Detailwiedergabe am ehesten einen Vergleich mit der Malerei der Naiven zu. Doch Charbonnier ist nicht naiv, seine Details sind sehr systematisch gewählt, stets unter dem Gesichtspunkt von Geometrie und Linearität. Seine Bilder leiden aber vielfach unter einer Überfrachtung dieses linearen Elements, und nur wo es sparsamer angewandt ist, stellt sich kompositionelle Spannung ein.
Für James Guitet sind Horizontale und Vertikale entscheidende Faktoren. Er verarbeitet sie aber nicht geometrisch, sondern gestaltet sie in Analogie zu geologischen Schichtungen und Verschiebungen sehr disziplinvoll und mit feinem Sinn für die Farbmaterie. (Galerie Arnaud.)
Die Bilder Anna Eva Bergmans (Galerie de France) fallen durch ihre eigentümlich metallische Strahlkraft auf. Die Malerin grundiert sehr geschickt mit Silber- und Goldtönen ihre Leinwand, durchsetzt und übermalt sie mit anderen Farben, vielfach mit Blau, und erreicht faszinierende Effekte. In den besten ihrer Bilder setzt sie dieser etwas glanzfreudigen Technik lapidare Formen entgegen, die Silber und Gold als solide Elemente ausweisen. Läßt die Malerin aber ihrer Neigung zu gezackten Formen freie Bahn, so liegt die triviale Assoziation zu Himmel und Sternen allzu nahe.
Gemusterte Stoffe, Schnüre, Filz und farbige Steine sind für Enrico Baj die Materialien, aus denen er seine Bilder bastelt. Wie Dubuffet orientiert er sich an Kinderarbeiten, gelangt aber oft nicht über infantile Aussagen hinaus. Schuld daran wird die vorherrschend dekorative Tendenz seiner Bilder sein. Am glücklichsten macht sich die Verwendung von dunkelgrauem Filz, die Baj zu größerer Ordnung anzuhalten scheint und zu einigen recht gelungenen Bildern führt. (Galerie Cordier.)
Der erste Eindruck der Ausstellung Francis Bott in der Galerie Le Gendre ist der zu großer Eintönigkeit. Erst wenn man sich auf einzelne Bilder konzentriert, entdeckt man die Intelligenz, mit der Bott sich mit seinen Mitteln auseinanderzusetzen weiß. Seine Arbeiten sind oft von beachtlicher Konsequenz und Geschlossenheit. Gleichzeitig mit der Ausstellung seiner letzten Leinwände sind in der Galerie Bellechasse Gouachen des Malers zu sehen.
Die Plastik, die in der Ausstellungspraxis allzu oft im Schatten der Malerei steht, hat in diesem Monat eine Galerie gefunden, die sich ihr mit der größten Sorgfalt und Liebe widmet. Mehr als 70 Kleinplastiken wurden in dem relativ kleinen Raum der Galerie Claude Bernard so geschickt aufgestellt, daß es keinem Stück an Spielraum fehlt. Diese Schau teilt die Intensität mit, die die heutige Plastik in der Mannigfaltigkeit ihrer sich vielfach überschneidenden Tendenz ausstrahlt. Neben den Repräsentationsstücken der Picasso, Miró, Ernst, Brancusi, Braque, Moore und Giacometti ist es unmöglich, die Vielzahl der gelungenen Arbeiten und Experimente anzuführen, die die Galerie in sicherer Auswahl präsentiert.

Ka. F.

BUCHER

Carola Giedion-Welcker: **Hans Arp,** Verlag Gerd Hatje, Stuttgart 1957, 39,50 DM.

Carola Giedion-Welcker, seit der Zürcher Zeit Hans Arps mit ihm befreundet, legt jetzt, quasi zum 70. Geburtstag, eine erste, das gesamte Werk dokumentierende Biografie des Künstlers vor.
Das Schwergewicht dieses Bandes liegt auf einem umfangreichen Abbildungsteil, in dem (mit durchweg sehr sorgfältigen Fotos) ein gut ausgewählter Querschnitt des umfangreichen bildnerischen Oeuvres von Arp gegeben wird. Ein erstmals aufgestellter Katalog der Skulpturen (Marguerite Hagenbach) ergänzt vom Dokumentarischen her die Abbildungen.
Carola Giedion-Welcker schrieb den einführenden Text, der in großen Zügen die biografischen Stationen Arps verfolgt und gleichzeitig die Genesis des künstlerischen Werkes deutlich werden läßt. Der Vielfältigkeit der Aussagemöglichkeiten — die bildnerische Produktion Arps allein umfaßt Collagen, Reliefs und Plastiken, Zeichnungen und Holzschnitte, und wurde stets begleitet von durchaus gleichwertigen dichterischen Äußerungen — wie der Vielschichtigkeit des Werkes, der Durchdringung von Spiel und Ernst, von konkreter Form und mystischer Überhöhung wird dieses Vorwort gleichermaßen in einfühlsamer Weise gerecht.
Beim Durchblättern des Bandes wird sehr eindringlich bewußt, wie weitgehend das Werk Arps bereits „klassisch" geworden ist. Das „épatér les bourgeois" der Dada-Zeit (in und nach dem ersten Weltkrieg) trifft uns heute in seiner Schockwirkung kaum noch, wir sind vielmehr fasziniert von der — für uns nun unwiderbringlich verlorenen — Mittelstellung zwischen gegenständlicher Gebundenheit und abstrakter Gestaltung. Das soll nicht mißverstanden werden: Arp hat sich früh und eindeutig von der imitativ abbildenden Kunst abgestoßen, aber seinen bildnerischen Schöpfungen haftet bei aller Abstraktheit eine konkrete Dinglichkeit an, die sich wohl nur aus im Unterbewußten noch fortwirkenden, intakten Traditionsbindungen erklären läßt. Der Ausgangspunkt, das „Herkommen" bleibt stets noch spürbar. Die bildnerische Leistung, der Vorstoß in Neuland erscheint auf diesem Hintergrund nur noch um so bewundernswerter, um so kühner.
Der Band ist — bei Hatje inzwischen fast eine Selbstverständlichkeit — vom Lay-out her und drucktechnisch hervorragend betreut. Eine umfangreiche Bibliografie von Hans Bollinger vermittelt einen Überblick über die bisher erschienene Arp-Literatur.

Hannelore Schubert

Werner Hofmann: **Wilhelm Lehmbruck,** Kiepenheuer und Witsch, Köln-Berlin 1957, DM 5,80

In der von Professor A. M. Hammacher vorbildlich geleiteten Reihe Europäische Bildhauer ist der zuletzt erschienene Band dem großen deutschen Bildhauer Wilhelm Lehmbruck gewidmet. Werner Hofmann zeichnet in sachlicher Darstellung die Entwicklung Lehmbrucks nach und stellt den Bildhauer, der lange Zeit nur unter dem Aspekt der deutschen Entwicklung gesehen wurde, in den Zusammenhang der europäischen Kunst um 1910, von wo aus er allein richtig beurteilt werden kann. Als wichtigste Leistung Lehmbrucks wird mit Recht die „Verräumlichung des skulpturalen Organismus" gesehen, die jedoch letztlich immer Mittel einer Aussage bleibt. Nur kurz gestreift wird die Frage der Ansichtigkeit; weiterhin wird eine kritische Behandlung der einzelnen Werke vermißt, die ja bekanntlich starken Schwankungen unterworfen sind, vor allem aber die Klärung der Materialfrage, die so entscheidend für die Beurteilung ist. Es ist bedauerlich, daß der grundlegende Aufsatz von Kurt Badt aus dem Jahre 1920, der mehr als alle späteren Veröffentlichungen dem spezifischen Gehalt des Lehmbruckschen Werkes nahegekommen ist, nicht verarbeitet wurde.
Hofmann sieht Lehmbruck, eingebunden in den historischen Bezug zur Gotik und zum Manierismus, zusammen mit der Generation von Künstlern, die im ersten Weltkrieg starke Einbußen erlitt. Völlig übersehen wurde der direkte Einfluß Brancusis, der neben Rodin, Maillol, Minne und Modigliani Anreger Lehmbrucks war und besonders den Durchbruch zur Großen Knienden vorbereitete. Auch im Spätwerk (Liebende Köpfe von 1918) könnte er ein weiteres Mal wirksam geworden sein. Durch 32 Abbildungen (leider meist Bronzegüsse, sicherlich hätten Steingüsse, wie sie vorzugsweise für die Ausstellung im Stedelijk Museum in Amsterdam ausgewählt wurden, die Intentionen Lehmbrucks deutlicher gemacht), Lebensdaten und die wichtigsten Veröffentlichungen wird das kleine Bändchen abgerundet.

Udo Kultermann

Thomas Dexel: **Die Formen chinesischer Keramik,** 96 S. Text, 80 Kunstdrucktafeln mit ca. 200 Abb., sowie 48 Tafeln mit mehreren hundert Strichzeichnungen. Ganzleinen. Verlag Ernst Wasmuth, Tübingen. 1955.

In den hundert Jahren, seitdem 1856 in Paris das erste europäische Werk über die Geschichte und Herstellung des chinesischen Porzellans erschien, ist die Literatur über dieses Gebiet fast unübersehbar geworden. Es dauerte bis gegen 1900, ehe man neben dem späten bemalten Porzellan des 17. und 18. Jahrhunderts die „edle Einfalt und stille Größe" der Tang- und Sungkeramik entdeckte. Nachdem Bernhard Laufer 1909 durch seine auch heute noch unentbehrliche Arbeit die Töpferei der Hanzeit erschloß, war eine Zeitspanne von zwei Jahrtausenden überschaubar geworden.
Dem schwedischen Archäologen J. G. Anderson gebührt der Ruhm, in den Jahren 1921—24 nicht nur eine bisher völlig unbekannte Gattung vorgeschichtlicher Keramik von erstaunlicher Kunsthöhe, sondern die bisher älteste Entwicklungsstufe der chinesischen Kultur überhaupt gefunden zu haben. Die Lücke zwischen dem Ende des späten Neolithikums (um 1500) und der

Hanzeit wurde dann durch die Ausgrabungen chinesischer Archäologen in Anyang in Nordhonan ab 1928 geschlossen.
Dexel unternimmt nun den Versuch, dieses plötzlich so umwälzend erweiterte Gebiet chinesischer Keramik im Zusammenhang darzustellen. Dabei wird klar, daß der Töpferkunst in China von Urbeginn an eine ganz entscheidende Bedeutung zukommt, da sich in ihr das künstlerische Wollen stets mit besonderer Klarheit ausspricht. Schon ein so bedeutender Kenner wie Grosse hatte darauf hingewiesen, daß die Wertschätzung des Gebrauchsgeräts, die hohe Achtung, die den Dingen des Alltags entgegengebracht wird, als Kennzeichen der chinesischen Kultur angesprochen werden muß.
An Hand eines umfangreichen Fotomaterials, das besonders aus der frühesten Zeit viel Unbekanntes bringt, und vor allem in vielen hundert Strichzeichnungen sind die Leitformen festgehalten, so daß das Entstehen, Wachsen, Sichentfalten und Absterben einzelner Typen deutlich zu verfolgen ist.
Wenn auch manches zweifellos noch lückenhaft oder hypothetisch erscheint, so schafft das Werk doch ganz neue Grundlagen. Vor allem verschieben sich die Zeiteinteilungen ; denn wenn sich der Raum nach oben um fast zwei Jahrtausende erweitert, ist es nicht mehr gut möglich, die klassische Ware der Sungzeit als „Frühkeramik" zu bezeichnen. Über den bedeutenden wissenschaftlichen Wert einer solchen exemplarischen Untersuchung hinaus ist das Werk ein unentbehrliches Handbuch, nach dem Wissenschaftler, Händler und Sammler bequem bestimmen und zitieren können. Für den Keramiker eine gefährliche Fundgrube! Die Angaben des Verfassers über Material, Technik und Glasuren weisen ihn als Kenner aus. Das stattliche Buch wurde mit Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft sorgfältig gedruckt.

Franz Winzinger

Stephan Tschudi Madsen: **Sources of Art Nouveau**
published by H. Aschenhoug & Co. (W. Nygaard), Oslo 1956

Mit diesem Buch liegt die bisher vollkommenste Darstellung des Phänomens Jugendstil vor, das in allen seinen Erscheinungsformen einschließlich der Vorformen exakt untersucht und in einem pädagogisch vorzüglichen Stil abgehandelt wird. Der Verfasser verwertet nicht nur sämtliche erreichbaren zeitgenössischen Quellen, sondern auch die gesamte Literatur, die bisher über diese faszinierende Materie erschienen ist. Es darf gesagt werden, daß die bekanntesten deutschen Beiträge zu diesem Thema, von Ahlers-Hestermann, Michalski und Fritz Schmalenbach gegenüber den intensiven Forschungen anderer Länder kaum ins Gewicht fallen.
Der norwegische Kunsthistoriker Tschudi Madsen verfolgt insbesondere die Wurzeln der Art Nouveau, die er in so heterogenen Bewegungen wie der Neogotik, dem Neorokoko, dem Neobarock und entscheidender noch in der Arts und Crafts-Bewegung der Ruskin, Morris und Webb sowie in den Einflüssen Japans und des Orients, im Nachwirken keltischer Elemente, in der modernen Ingenieurkunst, in der Bewegung der Präraffaeliten und im Symbolismus überzeugend nachweist. Alle diese Einwirkungen trafen zusammen und formten einen Stil, der nach Meinung des Verfassers von ca. 1892/93 bis ca. 1902/03 zur vollen Entfaltung kam. Damit würde der bisherige zeitliche Ansatz modifiziert. Gleichzeitig werden nationale Differenzierungen herausgearbeitet. Frankreich ist z. B. gekennzeichnet durch das Florale und Fashionable, Schottland durch Linearität und Symbolismus, Belgien durch dynamische Abstraktion, Holland durch zweidimensionale Orientalismen, Deutschland durch Blumen und Konstruktivität und Österreich durch geometrische Linearität.
Als eigentliche Zentren des Jugendstils werden ausführlich beschrieben: Glasgow mit den 4 „Macs", also dem Kreis um Charles Rennie Mackintosh, ferner Brüssel, vor allem durch das Werk von Horta, van de Velde, Serrurier-Bovy, Paul Hankar und Philippe Wolfers, Nancy mit Gallé und Majorelle, Paris mit Guimard und Gaillard, Holland mit Dijsselhof, Colenbrander und Nieuvenhuis, Wien vor allem mit Hoffmann und Olbrich sowie Darmstadt und München mit Behrens, Obrist, Eckmann, Riemerschmid und Pankok. Die anderen europäischen Länder blieben mit Ausnahme Spaniens, wo Gaudi seine visionären Bauten ausführen konnte, von der Bewegung mehr oder weniger unberührt.
Tschudi Madsen belegt eingehend, daß das Kunstgewerbe und die Innenarchitektur das Hauptbetätigungsfeld des Jugendstils waren und bringt schöpferische Architekten nur bedingt zu dieser Stilform in Beziehung. Als entscheidendster Architekt wird Victor Horta angesehen, der die dynamische Kraft linearer Spannungen am reichsten verwirklichen konnte. Dort, wo klare Formen einer konstruktiven Gesinnung wie bei Mackintosh und Hoffmann, bei Behrens und Berlage, auftreten, sei der Jugendstil schon überwunden. Es wird ihm somit eine mehr ins 19. Jahrhundert zurückweisende Funktion der Befreiung vom historischen Stilpluralismus zugewiesen. Die zukunftsweisende Bedeutung des Jugendstils wird am Schluß kurz angedeutet und insbesondere mit dem Eisenbau verknüpft. Sicherlich könnte die verdienstvolle Untersuchung, die einen gewissen Schlußpunkt unter die bisherige Forschung setzt, hier weitergeführt werden, um den Nachweis zu erbringen, wie stark die schöpferische Aufbruchsstimmung jener Jahre auf das 20. Jahrhundert gewirkt hat. Sowohl durch ein neues Verhältnis zum Material in der Architektur wie auch zu den Elementen der Gestaltung in Malerei und Plastik, deren illusionistischer Naturalismus bereits hier im Keim überwunden ist, verweist er auf die Gestaltungstendenzen der unmittelbaren Gegenwart.
Der vierte Teil des Buches mit einer umfassenden Bibliografie dürfte für die weitere Forschung eine unentbehrliche Grundlage sein.

Udo Kultermann

H. Th. Bossert: **Ornamente der Völker**
Verlag Ernst Wasmuth, Tübingen

Die Herauslösung eines Kunstwerks aus seiner originalen Umgebung, Dimension und Farbe durch die fotografische Wiedergabe kommt einer Abstraktion gleich. Sie scheint gerechtfertigt durch den hohen geistigen Gehalt und die Autonomie, die dem einzelnen Kunstwerk eigen ist.
Das Ornament hingegen setzt der Reproduktion große Hindernisse entgegen. Es ist in seinem linearen Verlauf unbedingt der Struktur des Materials verpflichtet, dem es eingeprägt und aufgezeichnet ist, und zudem erhält es seine Sinngebung erst durch den Gegenstand, den es schmückt.

Dem Herausgeber des vorliegenden Abbildungswerkes waren diese Schwierigkeiten durchaus bewußt. Er löste daher die Ornamente nicht aus ihrem gegenständlichen Zusammenhang, sondern bildete die Geräte vollständig, wenn auch in gedrängter Anordnung, ab. Die originale Farbigkeit und strukturelle Kontinuität wurde durch kolorierte Schwarz-Weiß-Aufnahmen getreuer erzielt als es vielleicht die Farbfotografie erreicht hätte. Das Werk ist den Schmuckformen der Völker Afrikas, Indonesiens, Australiens, Ozeaniens, Nord-, Mittel- und Südamerikas gewidmet. Der ungeheure Reichtum an Material, die gedrängte Gliederung, die auf einer Seite bis zu 28 Gegenstände und Ornamente vereinigt, lassen nur schwer den eigentümlichen Reiz der einzelnen Stücke zur Geltung kommen und machen das Buch für Spezialisten und Gebrauchsgrafiker, weniger aber für Liebhaber geeignet.

Ka. F.

GLOSSEN

Mit Schaum vor dem Munde schrieb der Hauskritiker des Mailänder Blattes „Corriere della sera", Leonardo Borgese in der Ausgabe vom 12. Februar d. Js. über die Ausstellung moderner deutscher Kunst in der Mailänder „Permanente". Er fand die Phantasien Paul Klees bleichsüchtig und auch Oskar Schlemmer machte es ihm nicht recht. Franz Marc beschuldigte er, Boccioni geplündert zu haben. Noldes überflüssig große Bilder seien mehr gefärbt als gemalt (tinte più che dipinte), und bei Kubin dachte er an Doré, und sofort verschwand „der Deutsche" (in Wirklichkeit ist's ein Österreicher) und seine Geschichtchen. Otto Mueller, Karl Schmidt-Rottluff, Karl Caspar und Hans Purrmann tat er als sehr grobschlächtig, simpel und oberflächlich ab. Die Ausstellung deutscher Kunst in Turin anno 1954 schien ihm reicher an starken Arbeiten gewesen zu sein. Was möglich ist. In Mailand vermißte er Max Liebermann, Lovis Corinth, Max Slevogt und George Grosz. Rühmend erwähnte er nur Otto Dill, Wolf Bloem, Dorothea Stefula, Otto Geigenberger, Max Peiffer-Watenphul, und Leo Cremer hob er als „raffinierten surrealistischen Zeichner" hervor. E cosi via!

Haftmann ante portas. Bei diesem Schreckensruf erbleichten die mehr oder minder betagten Traditionshüter der Münchner Akademie. Einer verlor die Nerven und warf die Flinte ins Korn, d. h. er legte ein Jahr vor Ablauf seines Vertrages sein Amt nieder. Die übrigen schlossen ihre Reihen dichter, und es scheint, daß es ihnen gelang, die abstrakte Gefahr abzuwehren. Inzwischen wurde für den Posten des Generalsekretärs, für den der jetzige Präsident der Akademie, der Architekt Sepp Ruf, die bête noire Werner Haftmann vorgeschlagen hatte, ein fast 70jähriger Ministerialdirektor a. D. in Aussicht genommen, der bestimmt nicht die geheiligten Traditionsgüter antasten wird.

Tumult um „Professoren-Ausstellung"
Die „Professoren-Ausstellung" im Badischen Kunstverein Karlsruhe, die Werke amtierender und vorgesehener Lehrer der örtlichen Kunstakademie vereinigt, hat in der konventionellen Fächerstadt wegen ihrer teilweise gewagt ungegenständlichen, primitivistischen Linie einige Beunruhigung hervorgerufen. Die Schau stellt neben der maßvoll ausgewogenen Moderne Laibles, Beckers, Grieshabers das für das Karlsruher Klima schockierende Oeuvre von Künstlern vor, die statt der ausgeschiedenen Professoren Schnarrenberger und Hubbuch sowie für neu eingerichtete Lehraufträge in Frage kommen. Der Tumult, der sich u. a. in drastisch verunglimpfenden Leserstimmen der Karlsruher Presse kundtat, ist vielleicht dadurch mitbedingt, daß ein Teil der Ausgestellten (Loth, Meyer, Klemm sowie aus dem Künstlerkreis auf der Höri Herzger und Kindermann) gerade in ihren extremen Möglichkeiten vertreten sind, ohne daß dem breiten Publikum etwas von der bukolischen Heiterkeit Herzgers, der zarten Lyrik Kindermanns, der kreatürlichen Wucht des Darmstädters Loth bekannt ist. Dennoch erwecken Stimmen, die von „frauenschänderischen Plastiken", „primitiven Stotterern", „satanischer Kunst" und „Mob" sprechen, ungute Reminiszenzen der Bilderstürmerei, und man hat den Verdacht, daß man mit solchem Frontalangriff die gesamte Moderne treffen will.

gf.

NOTIZBUCH DER REDAKTION

Personalia

Der Kunsthistoriker Prof. Dr. Hans F. Secker, ehemals Direktor der Städt. und Provinzialen Kunstsammlungen in Danzig, dann des Wallraf-Richartz-Museums in Köln, zuletzt Hochschulprofessor für Kunstgeschichte in Berlin, vollendet am 8. April in Weissensee im Allgäu das 70. Lebensjahr. Secker hat mehrere Bücher, u. a. eine Monographie über den Mexikaner Diego Rivera veröffentlicht.

Ferdinand Kramer, der Leiter des Universitätsbauamtes Frankfurt, ist 60 Jahre alt geworden. Die Stadt Frankfurt hat dem Architekten für seine Verdienste um den Wiederaufbau der Goethe-Universität die Goethe-Plakette verliehen.

Der erste Preis Hallmanch, New York, an dem sich 16 Länder beteiligten, erhielt der Amerikaner E. Hopper. Ferner wurden mit Preisen bedacht: Die Franzosen Bernard Buffet, Bernard Lorjou und Maurice Vlaminck.

Der Maler Rolf Cavael, Träger des Kunstpreises der Stadt München, feierte seinen 60. Geburtstag.

Im Rathauswettbewerb der Stadt Marl in Westfalen ist der erste Preis den Architekten van der Brook und Dakema, Rotterdam, zuerkannt worden. Den zweiten Preis erhielt Hans Scharoun, Berlin.

Für Georges Rouault, den verstorbenen französischen Maler, fand in Paris ein Staatsbegräbnis statt. Der französische Erziehungsminister feierte Rouault als „den größten religiösen Maler unserer Zeit".

Max Burchartz von den Folkwang-Werkkunstschulen Essen erhielt den mit 5000,— DM dotierten Wuppertaler Kunstpreis für das Jahr 1957.

Prof. Arnold Bode, Kassel, erhielt für die Gestaltung des deutschen Pavillons auf der Triennale Mailand 1957 die Goldmedaille. Seine Tochter René Nele Bode erhielt für ihren Goldschmuck auf der Triennale ebenfalls die Goldmedaille.

Das Plakat des Münchner Graphikers Richard Roth für die Brüsseler Weltausstellung wurde als bestes Plakat des Monats ausgezeichnet.

Allgemeines

Die schweizerische Uhrenstadt Grenchen will im Sommer erstmals eine internationale Triennale für farbige Original-Grafik durchführen. Die Stadt möchte dieser Kunstgattung künftig eine Art Heimat bieten.

Im Moskauer Kreml wird demnächst eine dauernde Ausstellung von Ikonen eröffnet werden. Der dem Publikum bisher verschlossene Patriarchenhof mit anderen aus dem 17. Jahrhundert stammenden Teilen des Bauwerkes wird restauriert und zugänglich gemacht.

Die erste Kubin-Ausstellung der Schweiz wird Anfang März im Museum zu Allerheiligen in Schaffhausen eröffnet.

Oskar Kokoschka wird am 13. März zur Eröffnung einer Ausstellung seiner Werke im Münchener Haus der Kunst anwesend sein. In der Ausstellung werden 156 Ölgemälde und mehr als 200 graphische Arbeiten des Künstlers zu sehen sein, die zum größten Teil in Europa noch nicht gezeigt wurden.

Die Ausstellung „Gebaut in USA", die vom New Yorker Museum für Moderne Kunst organisiert und seinerzeit auf der Venediger Biennale gezeigt worden ist, war als erste Veranstaltung westlicher Kunst seit zehn Jahren in Bukarest zu sehen und hatte ungemeinen Erfolg. An 18 Tagen wurde sie von 250 000 Personen aus allen Schichten besucht. Die Ausstellung, die einen Eindruck von 43 modernen Gebäuden Amerikas gibt, besucht ferner Cluj (Klausenburg), Sibiu (Hermannstadt) und Jassy.

„Das Typographische Abenteuer von William Morris". Unter diesem Titel veranstaltete die britische William Morris Society 1957 in London eine Ausstellung des englischen Meisterdruckers. Durch die Vermittlung der britischen Botschaft in Bonn kann diese Ausstellung nun auch in Deutschland, und zwar im Klingspor-Museum der Stadt Offenbach am Main (Museum für moderne Buch- und Schriftkunst), vom 16. Mai bis 14. Juni gezeigt werden.

Die internationale Vereinigung der Kunstkritiker (A. I. C. A.) hält ihre 7. Generalversammlung vom 14. bis 19. April in Brüssel unter dem Vorsitz des Direktors des Solomon R. Guggenheim-Museums in New York, J. J. Sweeney, ab, der auf der vorigen Tagung anstelle des verstorbenen Paul Fierens (Brüssel) zum Präsidenten gewählt worden ist. Der Verhandlungsgegenstand heißt: „Der Anteil der Wirtschaft, der Technik und der Ästhetik an der heutigen Architektur". Man erwartet etwa 200 Teilnehmer aus aller Welt. np.

Der 30. Salon der Mediziner, Zahnärzte, Apotheker und Tierärzte wurde Mitte Februar im Musée d'Art moderne eröffnet.

Ein Museum für moderne Kunst soll in Wien errichtet werden. Es ist beabsichtigt, den österreichischen Pavillon auf der Brüsseler Welt-

ausstellung nach deren Abschluß nach Wien zu bringen und ihn für Dauerausstellungen zeitgenössischer Kunst zu benutzen. np.

Die erste Gesamtausstellung moderner italienischer Kunst in Amerika seit dem Kriege wurde im Italienhaus der New Yorker Columbia-Universität eröffnet. Die Ausstellung ist von Lionello Venturi zusammengestellt worden. Sie soll während der nächsten zwei Jahre in den Vereinigten Staaten gezeigt werden. np.

Im neuen UNESCO-Gebäude in Paris, zu dessen Ausschmückung bereits Jean Arp, Alexander Calder, Joan Miró, Henry Moore, Isamu Noguchi, Pablo Picasso aufgefordert worden sind, sollen auch der Italiener Afro, der Holländer Appel, der Chilene Matta und der Mexikaner Tamayo Fresken oder Gemälde schaffen.

Die größte Schau von Werken Lovis Corinths seit der Ausstellung in der Berliner Nationalgalerie im Jahre 1926 wird am 4. Mai vom Volkswagenwerk in Wolfsburg eröffnet. Der Künstler wäre am 21. Juli hundert Jahre alt geworden.

Prähistorische Malereien, Zeichnungen und Ritzbilder sind in der Tropfsteinhöhle von Villars in der Dordogne, Südwestfrankreich, entdeckt worden. Die ersten Untersuchungen haben ergeben, daß die Darstellungen von Pferden, Mammuts, eines Bären und eines Menschen, der mit einem Bison kämpft, 30 000 Jahre alt sein könnten. Die Bilder, die eine vier Zentimeter dicke Schicht aus Kalziumkarbonat bedeckt, sind stilistisch zwischen der Kunst der Höhle von Le Bugue (40 000 Jahre alt) und der von Lascaux (15 000 Jahre alt) einzuordnen.

Die Kunstsammlung des griechisch-amerikanischen Reeders Stavros Niarchos, die nach New York in Ottawa und Boston gezeigt werden soll, wird auf Grund einer Vereinbarung mit dem Arts Council in ihrem europäischen Teil vom 23. Mai bis 29. Juni in der Londoner Tate Gallery zu sehen sein. Die Sammlung enthält außer einer Pietà Grecos bekannte Werke namentlich von Cézanne, Gauguin, van Gogh, Matisse, ferner von Degas, Renoir, Toulouse-Lautrec, Modigliani, Rouault.

Ein Gemälde in der Madeleinekirche von Aix-en-Provence, das Martyrium des hl. Blasius darstellend, wurde von dem Kenner der flämischen Kunst Dr. Ludwig Burchard als ein Werk von Rubens erkannt. Das Bild war der Stadt 1821 vom Staat geschenkt worden und galt bisher als Arbeit des Kirchenmalers Caspar de Crayer, der unter dem Einfluß Rubens stand. np.

Aus der Sammlung Lilly von Schnitzler, die über zwanzig Bilder Max Beckmanns umfaßt, sind zehn in das Eigentum des Wallraf-Richartz-Museums in Köln übergegangen. Die Bilder bleiben jedoch für die Lebenszeit der Besitzerin in deren Haus in Murnau und werden nur für zwei Monate vom 1. Februar an in Köln gezeigt. Sie umfassen die Schaffenszeit von 1924—1949; Lücken werden durch anderen Besitz des Museums ausgefüllt, das damit die reichste Beckmannsammlung in Deutschland besitzt. np.

Der Kommissionsausschuß für die 29. Biennale in Venedig trat wiederholt zu Beratungen zusammen, denen Prof. Umbro Apollonio als technischer Mitarbeiter beiwohnte. Für die italienische Teilnahme an der Biennale 1958 wurde festgesetzt, einigen in den letzten zwei Jahren verstorbenen italienischen Künstlern besonders zu huldigen, und zwar: Nino Bertocchi, Raffaele De Grada, Manlio Giarrizzo, Leo Longanesi, Enrico Prampolini, Manlio Rho, Ottone Rosai und Gianni Vagnetti.

Das Landesgewerbeamt Baden-Württemberg veranstaltet gemeinsam mit dem Kunstgewerbemuseum Schwäbisch Gmünd, dem Badischen Kunstgewerbeverein e. V., Karlsruhe, und dem Bund der Kunsthandwerker e. V., Stuttgart, vom 11. Juli bis 24. August 1958 die Ausstellung „Baden-Württ. Kunsthandwerk 1958" im Kunstgewerbemuseum Schwäbisch Gmünd. Teilnahmeberechtigt sind alle selbständig schaffenden Kunsthandwerker aus Baden-Württemberg. Es ist vorgesehen, wieder die drei besten Arbeiten mit einem Geldpreis auszustatten. Außerdem sollen Entwürfe des Kunsthandwerks, die für die Serienproduktion bestimmt sind, ausgezeichnet werden. Genaue Teilnahmebedingungen sind beim Landesgewerbeamt Baden-Württemberg, Abteilung Sammlungen, Stuttgart-N, Kanzleistr. 19, erhältlich.

Unter dem Titel „Das Jahrhundert des Rokoko" wird vom 15. Juni bis 15. September in der Münchner Residenz eine Ausstellung der europäischen Kunst und Kultur des 18. Jahrhunderts veranstaltet. Sie ist die vierte der großen Ausstellungen des Europarates, die die historischen Epochen des Abendlandes darstellen sollen. Vorausgegangen sind ihr die Ausstellungen „L'Europe Humaniste" (Brüssel 1954), „De Triomf van het Manierisme" (Amsterdam 1955), „Il Seicento Europeo" (Rom 1957).

Ausstellungen

Aachen
Kunsthandlung J. Amendt, Theaterstr. 76: 1. 2.—31. 3. „Hu Chéng-Yen".
Suermondt-Museum, Wilhelmstr. 18: März „Gruppe 53, Düsseldorf".

Baden-Baden
Staatl. Kunsthalle: 25. 2.—23. 3. „Willi Müller-Hufschmid, Kollektiv-Ausstellung, Temperabilder, Tuschzeichnungen". 22. 3.—5. 5. Deutsche Aquarelle und Zeichnungen seit 1900".

Berlin-Charlottenburg
Galerie Elfriede Wirnitzer, Fasanenstr. 11: 1.—29. 3. „Hermann Teuber, Stilleben".

Bochum
Bergbau-Museum, Vödestr. 28: 16. 3.—13. 4. „Jahresschau des Bochumer Künstlerbundes".

Braunschweig
Kunstverein, Haus Salve Hospes: 16. 2.—16. 3. „Kasimir Malewitsch".

Bremen
Paula Becker-Modersohn-Haus, Böttcherstr.: 1. 3. bis 2. 4. „Italienische Kindermalerei und Wahlplakate".
Kunsthalle: 30. 1.—9. 3. „Eduard Bargheer, Gemälde, Aquarelle, Grafik". 9. 2.—9.3. „Heinrich Tessenow, Gedächtnis-Ausstellung". 16. 3.—20. 4. „Lovis Corinth zum 100. Geburtstag, Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen".

Dortmund
Museum am Ostwall: März/April „Die Sammlung Gröppel".

Düren
Leopold-Hoesch-Museum, Am Hoeschplatz: 23. 2. bis 23. 3. „Italienische Grafik des 18. Jahrhunderts".

Düsseldorf
Hetjens-Museum: 9. 3.—7. 4. „Stephan Erdös, Ida Erdös-Meisinger, Keramik".
Galerie Alex Vömel, Königsallee 42, I: 10. 2.—5. 3. „Ernst Weiers". Ab 6. März „Richard Gessner".
Graph. Kabinett Hanna Weber, Grabenstr. 11: 25. 2. bis 18. 3. „Herbert Kaufmann, Zeichnungen, Gouachen".

Duisburg
Städt. Kunstmuseum, Mülheimer Str. 39: 1.—30. 3. „Bildhauerzeichnungen des 20. Jahrhunderts". 2. 4. bis 4. 5. „Karl Otto Goetz, Gerhard Hoehme, Bernard Schultze".

Essen
Galerie Schaumann, Hans-Luther-Str. 21: 1.—29. 3. „Zeichen unserer Zeit, internationale Grafik".

Frankfurt/Main
Frankfurter Kunstkabinett, Hanna Bekker vom Rath, Börsenplatz 13—15: 28. 2.—9. 4. „Marc Chagall, Radierungen, Lithografien. Gerhard Hintschich, Ölbilder, Mischtechniken, Lithografien".
Galerie am Dom, Saalgasse 3: 26. 2.—22. 3. „Gerhard Matzat, Ölbilder und Grafik".
Karmeliterkloster: 28. 3.—11. 5. „Biennale 57". Junge Maler und Bildhauer aus Frankreich und Deutschland.
Kunstverein, Bernusbau: 8. 3.—6. 4. „Joan Miro".

Friedrichshafen
Bodensee-Museum: 22. 2.—23. 3. „Marc Chagall, Grafik".

Hagen
Karl-Ernst-Osthaus-Museum, Hochstr. 73: 23. 2.—23. 3. „Zeitgenössische Negermalerei und Plastik aus Zentralafrika (Sammlung Italiaander)". 30. 3.—27. 4. „Theo Eble, Basel. Walther Linck, Bern, Gemälde, Grafik, Plastik".

Hameln
Kunstkreis, Studio Neubau, Von-Dingelstedt-Str.: 2.—30. 3. „Maler auf großer Fahrt".

Hannover
Galerie Seide, Elsa-Brandström-Str. 6: 14. 2.—31. 3. „Raimond Girke, Bleistift- und Federzeichnungen, Druckgrafik, Ölbilder. Brigitte Weyer, Ölbilder".

Heidelberg
Kunstverein: 2.—31. 3. „Werner Hans Bartmes, Ölbilder, Zeichnungen".

Kaiserslautern
Pfälz. Landesgewerbeanstalt: 14. 2.—12. 3. „Deutsche in Paris". 1. 3.—24. 3. „Hans Purrmann". 27. 3. bis 21. 4. „In der Pfalz belichtet".

Karl-Marx-Stadt
Städt. Kunstsammlung, Museum am Theaterplatz: 16. 2.—7. 4. „Rudolf Bergander, Dresden, Ölgemälde, Zeichnungen, Grafik".

Karlsruhe
Galerie Gallwitz, Karl-Friedrich-Str. 26, Am Rondellplatz: 22. 2. bis Anfang April „Esteban Fekete, Buenes Aires".
Badischer Kunstverein, Waldstr. 3: 16. 3.—13. 4. „Erwin Henning, Werner von Houwald, Erwin von Kreibig, Malerei und Grafik".

Kassel
Städt. Kulturhaus, Ständeplatz: 16. 2.—16. 3. „Max Kaus, Rudolf Kügler, Malerei, Grafik, Emaille".

Köln
J. & W. Boisserée, Drususgasse 7—11: März/April „Donauwaldgruppe, Gemälde und Plastik".
Kunstverein: Bis 30. März „Hubert Berke, Kollektiv-Ausstellung, Ölbilder, Gouachen, Reliefbilder, Nagelplantagen aus den Jahren 1946—1958".
Wallraf-Richartz-Museum, Kupferstichkabinett: 26. 1. bis 30. 3. „75 Gemälde aus The Solomon R. Guggenheim-Museum, New York". 5. 2.—30. 3. „Max Beckmann".

Krefeld
Kaiser-Wilhelm-Museum: 1. 2.—23. 3. „Le Corbusier".

Leverkusen
Städt. Museum, Schloß Morsbroich: 10. 3.—23. 3.

„Oskar Sommer". 31. 3.—27. 4. „Max Peiffer-Watenphul".
Mainz
Haus am Dom: 23. 2.—16. 3. „Neue Gruppe Rheinland-Pfalz".
Mannheim
Städt. Kunsthalle: 22. 3.—20. 4. „Alexej von Jawlensky, Gemälde".
Kunstverein: 16. 2.—16. 3. „Emil Scheibe, Gemälde und Grafik".
Mülheim/Ruhr
Städt. Museum, Leineweberstr. 1: 8. 3.—4. 4. „Georg Muche".
München
Galerie Günther Franke, Stuck-Villa, Prinzregentenstr. 60: 22. 2.—26. 3. „Die Galerie und ihre Künstler".
Galerie van de Loo, Maximilianstr. 7: 13. 2.—10. 3. „John Koenig, James Guitet". 11. 3.—10. 4. „Emil Schumacher". 11. 4.—5. 5. „Anna Eva Bergmann".
Alter Botanischer Garten, Pavillon: 28. 2.—23. 3. „Gerhard Baumgärtel, Walter Raum".
Münster/Westf.
Landesmuseum: 22. 2.—16. 3. „Deutsche Zeichenkunst des 20. Jahrhunderts". 23. 3.—27. 4. „Kunstwerke aus westfälischen Museen". Ausstellung anläßlich des 50jährigen Bestehens des Landesmuseums.
Nürnberg
Fränk. Galerie: März „Alfred Kubin".
Offenbach/Main
Klingspor-Museum, Herrnstr. 80: 14. 2.—30. 3. „Marcus Behmer".
Osnabrück
Städt. Museum: 9. 2.—15. 3. „Venini-Orrefors-Glas-Ausstellung".
Pforzheim
Kunst- und Kunstgewerbeverein, Poststr. 1: 9. 3.—6. 4. „Ernst Barlach, Plastik, Zeichnungen, Grafik".
Remscheid
Stadttheater-Ausstellungsräume: März „Eberhard Schlotter".
Reutlingen
Spendhaus: 9. 3.—26. 3. „Helmut Seible, Gedächtnis-Ausstellung".
Saarbrücken
Saarlandmuseum: 13. 2.—9. 3. „Fritz Zolnhofer".
Saulgau
Museum „Die Fähre": 8. 2.—8. 3. „Fernand Léger". 23. 3.—19. 4. „Oberschwäbische Maler und Bildhauer 1958".
Ulm
Museum, Neue Str. 92: 23. 2.—23. 3. „Bendixen, Busse, Cimiotti, Kapitzki, Seitz".
Wuppertal-Elberfeld
Galerie Parnass, Alte Freiheit 16—18: 21. 2.—27. 3. „Ruth Francken, Paris, Ölbilder". 28. 3.—20. 4. „Dr. Herta Wescher, Paris, mit Fichet, Carrade, Staritzky".

Ausland

Basel
Galerie d'Art Moderne, Marie-Suzanne Feigel, Aeschengraben 5: 8. 2.—13. 3. „Junge deutsche Künstler, Jens Cords, Karl Fred Dahmen, Gustav Deppe, Winfred Gaul, Bernard Schultze, Emil Schumacher, Hann Trier".
Bregenz/Bodensee
Künstlerhaus Palais Thurn & Taxis: 22. 2.—28. 3. „Frederick Könekamp, Kenneth Gee, Renate Friedlander (Cotllwyd Gruppe) Malerei".
New York
Sagittarius Art Gallery: 3.—22. 3. „Antonio Bueno".
Paris
Galerie Daniel Cordier, 8, rue de Duras: März „Bernard Schultze".
Galerie H. Le Gendre, rue Guénégaud, 31: 7.—29. 3. „Pierre Clerc".
Galerie J. C. de Chaudun, 36, rue Mazarine: 5. bis 20. 3. „Luis Molné".
Galerie Rive Gauche, 44, rue de Fleurus: 15. 3. bis 5. 4. „Asger Jorn".
Galerie Stadler, 51, rue de Seine: März „Wessel, Schumacher".
Galerie Arnaud, 34, rue du Four: 20. 3.—9. 4. „Jeanne Coppel".
Galerie Higgins, 29, faubourg St. Honoré: März „Fernand Léger".
Galerie David & Garnier, 6, ave. Matignon: 7. 2. bis 15. 3. „Bernard Buffet".
Galerie Andre Schoeller jr., 31, rue Miromesnil: 6.—31. 3. „Pierre Humbert, Aquarelle, Gemälde".
Galerie de France, 3, faubourg St. Honoré: März „Pignon".
Galerie Jeanne Bucher, 9ter bd. Montparnasse: März „Nallard, Moser, Aguayo, Chelimsky, Louttre, Fiorini".
Galerie Roque, 92, bd. Raspail: März „Reichel".
St. Gallen
Kunstverein: 16. 3.—4. 5. „Werner Bischof, das fotografische Werk".
Zürich
Galerie Kirchgasse, Kirchgasse 38: 27. 2.—15. 3. „Arthur Schmidt-Lawrenz, Hechingen/Württ., Kollektiv-Ausstellung".
Zürcher Kunstgesellschaft, Helmhaus: 5. 2.—16. 3. „Das grafische Kabinett, der grafische Kreis".
Kunsthaus: 5. 3. bis Mitte April „Die italienischen Landschaftszeichnungen des Musée Ingres in Montauban. Die Bildniszeichnungen Ingres aus Schweizer Sammlungen".
Galerie Palette, Seefeldstr. 69: 6. 3.—8. 4. „Walter Grab".

Mitteilungen der Gesellschaft der Freunde junger Kunst e. V.

München:
Vorträge:

3. 3. 58: Hans Platschek, „Dada. Rückblick und Revision";

10. 3. 58: Dr. Herbert W. Franke, „Ästhetik und Naturgesetz";

17. 3. 58: Dr. Curt Seckel, „Guernica. Der Schlüssel zur Malerei Picassos";

31. 3. 58: Prof. Kurt Martin, „Der Blaue Reiter".
Alle Vorträge mit Diskussion und mit Lichtbildern, jeweils montags 20 Uhr, im Vortragssaal der Städt. Galerie, Luisenstr. 33.

Baden-Baden:

Vom 25. Februar bis 23. März 1958 zeigt die Gesellschaft in der Kunsthalle eine Kollektiv-Ausstellung des Karlsruher Malers Willi Müller-Hufschmids. Der Künstler wird 68 Jahre alt.

Am 28. Februar führte die Gesellschaft eine Mitgliederversammlung durch; auf der Tagesordnung stand die Änderung bzw. Erweiterung des Vorstandes.

Die Gesellschaft nimmt mit einem Zuschuß an der von der Staatlichen Kunsthalle Baden-Baden vorbereiteten Ausstellung „Badische Künstler 1958" teil, die mit einem Kunstpreis verbunden ist. Sie will sich damit ein Beobachterrecht bei Jury und Preisgericht erwerben.

GALERIE J. C. de CHAUDUN

36, rue Mazarine - Paris 6e

vom 5. bis 20. März

LUIS MOLNÉ

GALERIE STADLER

51, rue de Seine - Paris 6e - Dan 91-10

WESSEL

SCHUMACHER

Eröffnung am 11. März

GALERIE ARNAUD

34, rue du Four - Paris 6e

Jeanne Coppel

20. März bis 9. April

ständig

Barré - H. A. Bertrand - Carrade - Coppel - Downing
Feito - Fichet - Gauthier - Guitet - Koenig - Marta Pan
Panafieu - Flavio Tanaka

GALERIE PALETTE

Seefeldstraße 69, Eingang Mainaustraße, Zürich 8

WALTER GRAB

MALEREI
6. März bis 8. April

(Aus unserem Ausstellungsprogramm:
April: Gouaches, zusammengestellt von Herta Wescher, Paris.
Juni: Jean Leppien · September: Horst Beck
November: Hans Gerber)

RIVE GAUCHE

GALERIE R. A. AUGUSTINCI

44, rue de Fleurus - Paris 6e,
Lit. 04-91

Zum besseren Kennenlernen

ASGER JORN

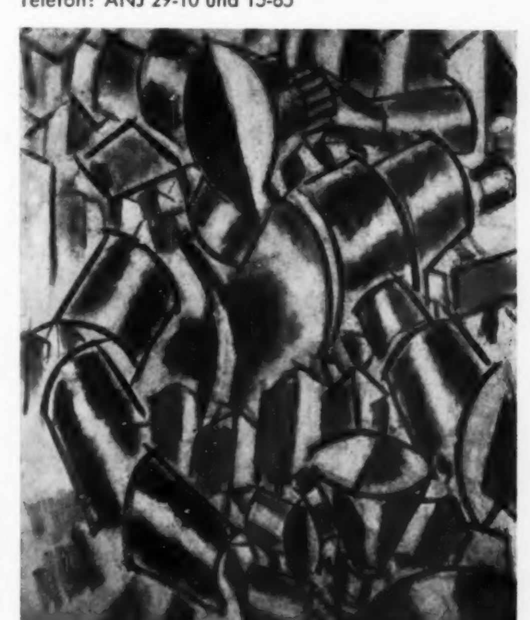
Vom 15. März bis 5. April



La Môme Bijoux

GALERIE HIGGINS

Paris 8e, 29, faubourg St. Honoré, 3. Etage
Telefon: ANJ 29-10 und 15-65



FERNAND LEGER 1913 (80 x 100 cm)

Zeichnungen · Gemälde · Skulpturen

